1998
2-3

bianco&nero

La Biennale di Venezia

55. mostra internazionale d'arte cinematografica

Scuola Nazionale di Cinema

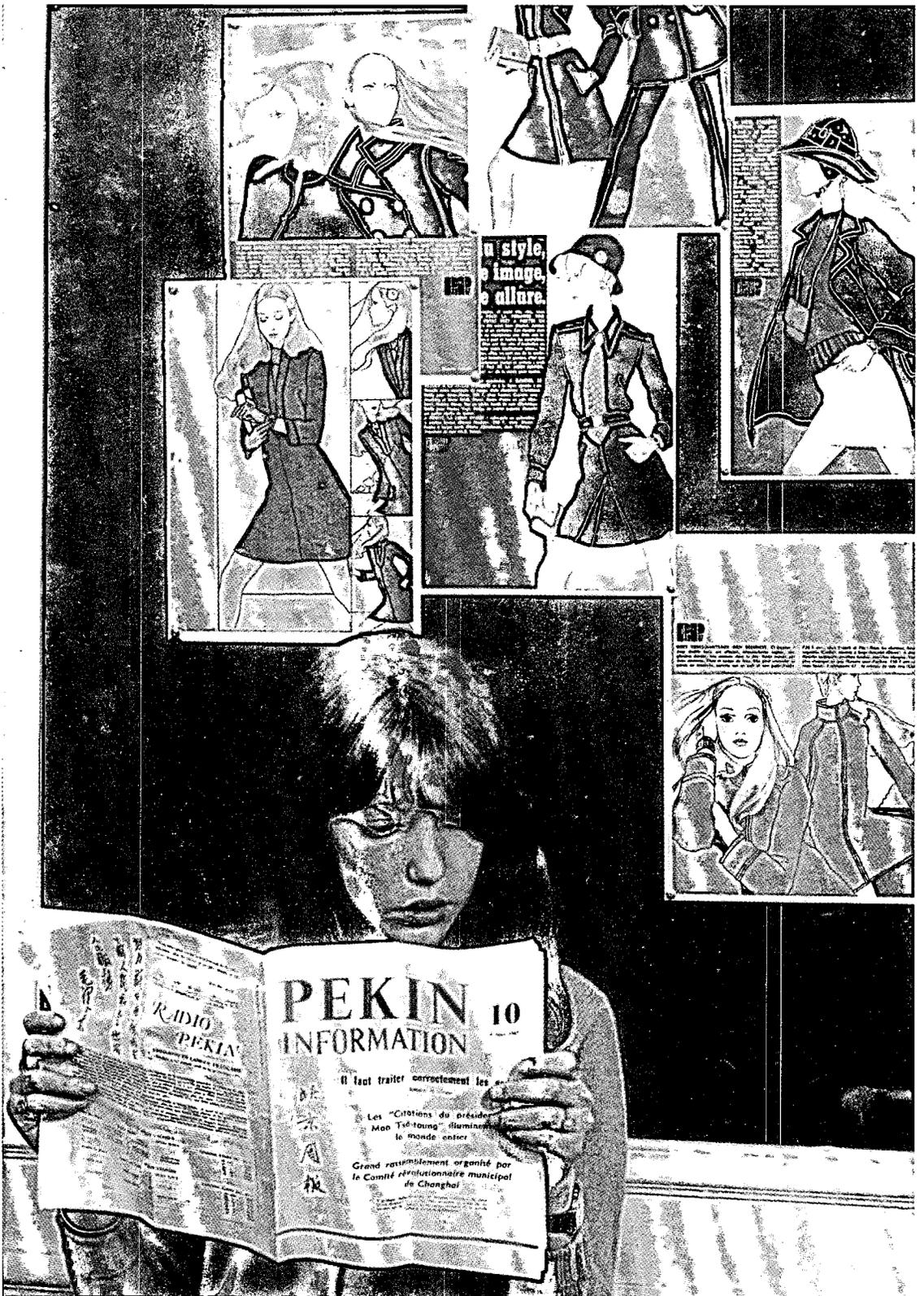
Editrice Il Castoro

numero speciale

Questo doppio numero di «Bianco & Nero» (nn. 2/3, 1998) ospita il catalogo della retrospettiva '68 e dintorni*, autonomamente redatto da Callisto Cosulich per la LV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e su incarico di quest'ultima. È il primo risultato di una collaborazione fra la Biennale e la Scuola Nazionale di Cinema, che trova d'altronde parallelo e complementare riscontro nella retrospettiva stessa, realizzata in coorganizzazione fra due settori delle due istituzioni, la Mostra cinematografica della Biennale e la Cineteca Nazionale della S.N.C.: in una esemplare sinergia, fra la massima istituzione espositiva e la massima istituzione culturale cinematografica del nostro Paese, che può essere, e ci auguriamo sia, piena di futuro.*

Abbiamo accolto volentieri la richiesta della Biennale, non soltanto per il radicato convincimento che l'istituzione veneziana – dopo essere stata traghettata dal "pubblico" al "privato" – vada in ogni modo affiancata nel compiere i primi significativi passi nel suo nuovo assetto (che è d'altronde molto simile a quello assunto dall'ex Centro Sperimentale di Cinematografia con la Fondazione "Scuola Nazionale di Cinema"); ma anche perché ci è parso fosse positivo, e innovativo, e dunque insolitamente significativo, affrontare il mitico "'68" non più soltanto come sommovimento sociopolitico, ma nei presentimenti e sentimenti che – prima, durante e dopo – esso manifestò anche (per lo meno anche*) nel mondo delle* forme*, sia pure prendendo in considerazione quella* forma *particolare (e certo particolarmente legata alla dinamica sociale) che è il* cinema*. Ci si accorgerà, a conferma della particolarissima sensibilità del cinema all'inconscio e alla coscienza sociali, che nessuna altra* forma*, tra gli avviati anni '60 e i primissimi anni '70, ebbe, come quella cinematografica, valore di documento preventivo, di documento diretto e di documento riflessivo su un fenomeno che investì certamente una generazione, ma che ebbe ragioni e conseguenze pangenerazionali, incidendo in profondità sul costume sociale e politico di nazioni e di continenti, e mettendo in moto una dinamica le cui conseguenze ultime sono andate ben oltre quel paio di stagioni in cui essa parve concentrarsi con maggiore evidenza. In questo senso, ma non solo in questo, Ōshima e Bellocchio, Forman e Tarkovskij, Rocha e Solanas, Godard e Kluge "spiegano" il "'68" non meno degli scritti di Marcuse o di Debord. Rivedere i loro film, e soprattutto ragionarci e rifletterci sopra, vuol dire non solo arricchirsi esteticamente ma* anche *meglio documentarsi storicamente.*

Giustamente la retrospettiva "veneziana" non offrirà che un assaggio nel corso della LV Mostra. Come già avvenne nel '97/'98 con la retrospettiva di Kubrick, essa verrà proposta e fatta circolare in molte città italiane nel '98-'99, dopo l'evento espositivo del Lido. È una scelta che lo scorso anno condividemmo dall'interno della Biennale e che, quest'anno, parimenti condividiamo dall'esterno della Biennale. Allora, come adesso, la speranza è che questo tipo di circolazione non festivaliera allontani il rumore di fondo in cui le retrospettive finiscono per soffocare, in ogni cinefestival dove fanno da fiore all'occhiello; e aumenti invece la quiete riflessiva di cui ogni discorso retrospettivo ha bisogno per giungere davvero in profondità. Se ciò accadrà – e non vi è ragione per pensare che non accada, anche sulla scorta di quanto è avvenuto, un anno fa, per Kubrick – il risultato saranno nuovi ragionamenti, studi e interpretazioni del fenomeno cinematografico anni '60/anni '70. «Bianco & Nero», la rivista e le collane editoriali ad essa connesse, saranno aperte a queste novità storico-critiche. A dimostrazione che le sinergie, quando nascono su base solidamente motivata, portano a risultati che vanno ben oltre l'episodio per incidere davvero sulla realtà.

Lino Miccichè
Presidente S.N.C.
Direttore di «Bianco & Nero»

Anne Wiazemsky in La Chinoise *di Jean-Luc Godard*

È intendimento della Biennale sviluppare, al di là della tradizionale Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, interventi di documentazione e di riflessione per chi ama e per chi opera nel mondo del cinema con una particolare attenzione rivolta alle nuove generazioni e a chi inizia a cimentarsi nell'arte dell'immagine.

La retrospettiva decisa per quest'anno si iscrive in una tradizione di informazione e documentazione utile per meglio conoscere gli impulsi dati al linguaggio cinematografico da importanti eventi che hanno interessato la storia del nostro Paese e d'Europa.

Confermando lo spirito di servizio proprio della Biennale verso il mondo della cultura e del cinema in particolare, mi è particolarmente gradito rivolgere il benvenuto a quanti prenderanno parte a queste giornate.

Paolo Baratta
Presidente della Biennale di Venezia

'68 e dintorni

a cura di Callisto Cosulich

Pierre Clementi in Partner *di Bernardo Bertolucci*

sommario

Marija Tocinowski in I sovversivi *di Paolo e Vittorio Taviani*

13

Callisto Cosulich

Passato remoto o infinito futuro?

Le retrospettive si dividono in due specie, cui si dà rispettivamente il nome di verticale e orizzontale. La prima focalizza di solito una personalità, che può essere di volta in volta un regista, un attore, uno sceneggiatore o un altro collaboratore alla realizzazione dei film; la seconda s'incentra di preferenza su un'epoca, scegliendo a esempio l'evento che ha caratterizzato una particolare annata o stagione. Nel '97 la Mostra di Venezia allestì due retrospettive di specie diversa: la retrospettiva verticale dei film di Stanley Kubrick e quella orizzontale, dedicata alla Mostra del '47. Riproporre i film più significativi presentati a Venezia nel '47 non aveva lo scopo di celebrare il rito del cinquantenario, bensì di ripercorrere con gli occhi di oggi gli eventi di una mostra per vari motivi entrata nel mito: perché era stata la prima manifestazione ufficiale del dopoguerra; perché si era tenuta in uno scenario prestigioso quale il cortile del Palazzo Ducale; perché fu la più lunga di tutta la sua storia. Per motivi opposti, ma altrettanto validi, sarebbe stato interessante riproporre quest'anno il programma della Mostra del '68. Se quella del '47 poteva essere definita la mostra della ricostruzione (sulle macerie delle mostre del decennio fascista, dal '32 al '42), nel '68 avevamo avuto, se non proprio la "mostra della distruzione", certamente la "mostra della decostruzione", cioè la mostra che si era trovata a fare i conti con un movimento che metteva in discussione tutte le istituzioni (politiche, sociali, culturali), affermatesi e consolidatesi a partire dal dopoguerra, di qua e di là della cosiddetta "cortina di ferro". Tuttavia il progetto, quanto mai suggestivo in teoria, in pratica rischiava di risultare piuttosto povero. Anche sotto questo aspetto la Mostra del '68 si rivelava l'opposto di quella del '47. Mentre la selezione del '47, sebbene severamente criticata dagli inviati dell'epoca, era cresciuta nella memoria collettiva, quella del '68 era praticamente scomparsa dall'immaginario cinéphile, anche se, al momento, era stata considerata la più bella che Venezia avesse mai avuta, soprattutto da coloro che erano venuti al Lido per contestare la Mostra. Sembra un paradosso, ma non lo è: chi avrà la pazienza di leggere il dossier che abbiamo preparato su quelle convulse giornate, si renderà conto che la contestazione prescindeva dal programma, investiva le strutture e il metodo, non la qualità dei film proposti.

Si rendeva pertanto necessario modificare il progetto: partire da quella Mostra per allargare lo sguardo su tutto ciò che il cinema aveva realizzato nello spirito del '68. Ma a quel punto limitarsi alla produzione cinematografica di quell'anno sarebbe stato un atto notarile di scarso significato. Per certi versi il cinema, un certo cinema, aveva anticipato lo spirito del '68 e lo aveva mantenuto vivo negli anni a venire, anche quando il movimento era entrato in crisi, parte estinguendosi, parte seguendo derive che lo avrebbero profondamente modificato. Di qui l'idea di allestire, non una, ma molte e diverse retrospettive sotto il titolo *'68 e dintorni*, divise secondo paesi o aree geopolitiche per quanto possibile omogenee: retrospettive che ovviamente non si sarebbero tenute a Venezia nel corso della Mostra, il cui programma così come attualmente strutturato non si presta a iniziative del genere, anche se di modeste proporzioni, bensì ciascuna in una diversa città, a partire dalla seconda metà d'ottobre in contemporanea con l'inizio dell'anno accademico. Ciò per favorire convegni e dibattiti alla presenza di un pubblico interessato all'argomento. Eseguito un inventario il più possibile esaustivo, si è deciso di prendere in considerazione la produzione mondiale del decennio '65-'75, progettando nove retrospettive di quattordici film ciascuna, secondo lo schema che abbiamo dianzi descritto. In aggiunta, abbiamo previsto una decima retrospettiva: riservata ancora al cinema italiano, tale da offrire un panorama più ampio rispetto a quello presentato dai quattordici film scelti per la retrospettiva dedicata al nostro cinema "sessantottesco".

Una limitazione comunque andava adottata. Quando si pensa al cinema del '68, d'istinto viene da riferirsi ai film militanti, di guerriglia, ai *ciné-tracts*, ai "cinegiornali liberi", ai video sugli avvenimenti registrati in diretta. Invece abbiamo dovuto rinunciare a questo, sia pure importante, tipo di produzione, per concentrarci sulla sola fiction a lungo metraggio. Ma dobbiamo proprio definirla una limitazione? Quando Bertolucci decise di portare sullo schermo *Il conformista* di Moravia, ambientato in un'epoca, gli anni '30, che lui non aveva vissuto, per documentarsi preferì studiare l'architettura del regime e, visto che la vicenda si svolge per oltre la metà in Francia, rivedere i film francesi del realismo poetico, anziché passare in rassegna la copiosa produzione di cinegiornali italiani e francesi del medesimo periodo. I risultati gli hanno dato ragione, poiché è un dato incontrovertibile che in certi casi la cosiddetta fiction restituisce meglio delle "riprese dal vivo" gli umori di un periodo storico: ne dà una immagine più attendibile di quanto facciano documentari, cineattualità, telegiornali, tutti facilmente manipolabili attraverso il commento parlato e il montaggio. Naturalmente si trattava di stabilire, attraverso l'inventario preparato in precedenza, quali fossero questi umori, e non solo: andava verificato se ci fosse stata una interazione – e di quale dimensione – tra i film e la loro epoca; fino a qual punto il cinema aveva anticipato quel movimento e in che misura, invece, lo aveva subito. In primo luogo occorreva fare un elenco dei temi ricorrenti in questi film, ben sapendo comunque che si trattava di un'operazione

Fotoattualità

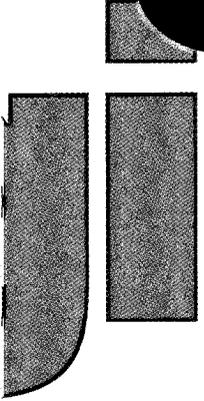
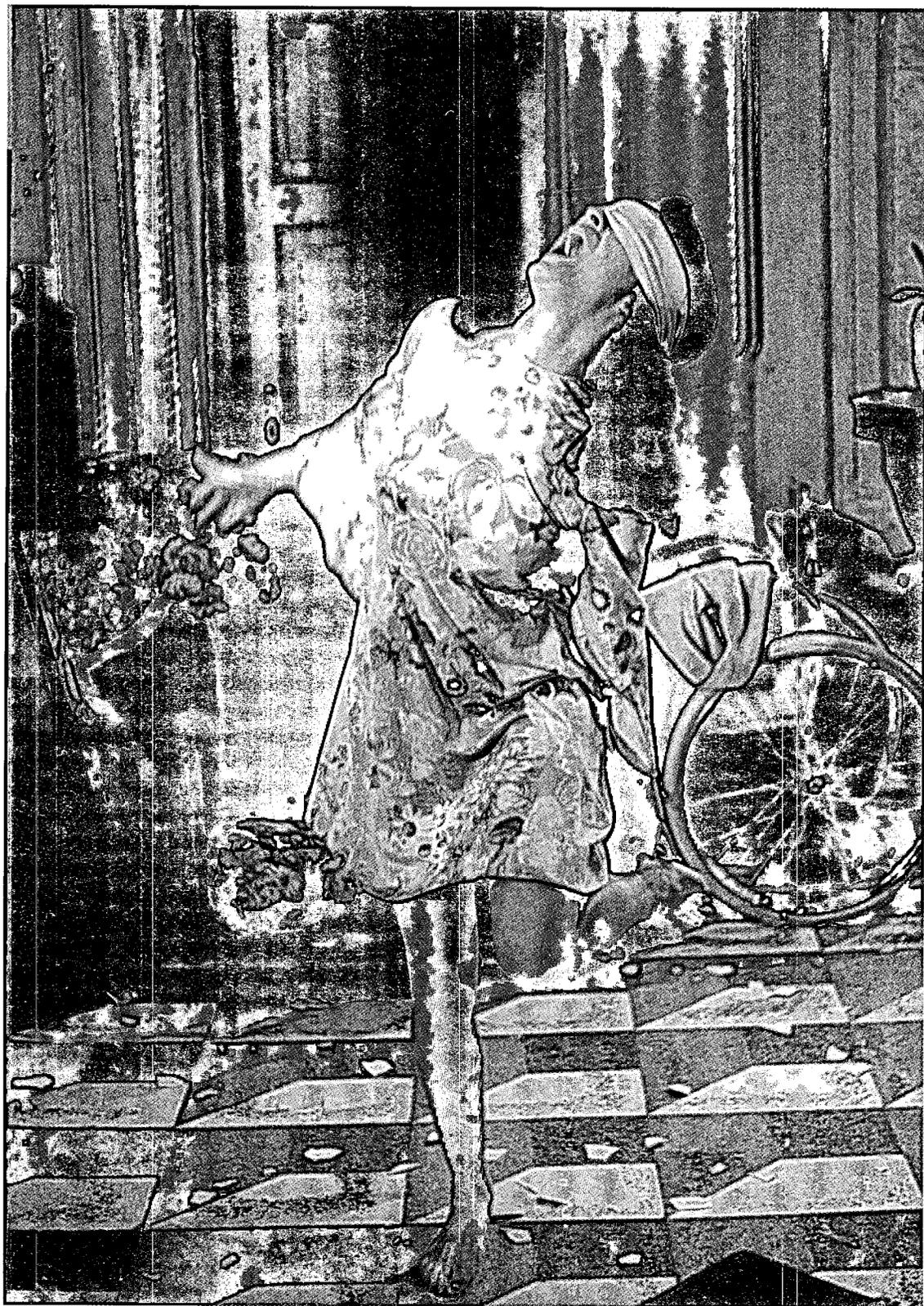
Scene da una contestazione: si riconoscono Ennio Lorenzini, Pier Paolo Pasolini e Alfredo Angeli

necessaria, ma non sufficiente. Constatato che, fra i temi, ricorrevano con maggiore frequenza la morte della famiglia, il Vangelo coniugato con la rivoluzione, il processo alla borghesia, il pacifismo (con particolare riguardo alla guerra in atto nel Vietnam), l'antimperialismo e l'anticolonialismo, il malessere della società e le contraddizioni dell'intellettuale, l'antirazzismo e l'attenzione verso i cosiddetti "diversi", la battaglia contro le istituzioni autoritarie (psichiatria, polizia, scuola, mass media, governo, ecc.), la rivoluzione sessuale, il ruolo della donna nella rivoluzione mondiale, la condizione operaia di fronte alla dittatura del capitale, l'omaggio alla controcultura (droga, hippie, anticonsumismo), si era fatto soltanto del piccolo cabotaggio sociologico, tenuto conto che molti di questi temi assumevano diversi significati nei regimi democratici e nelle dittature, nei paesi industrialmente avanzati e in quelli del Terzo Mondo. E poi erano temi che in una siffatta enunciazione non apparivano neppure specifici dell'epoca trattata: Buñuel non aveva atteso il '68 per fare il processo alla borghesia e alle istituzioni; il cinema pacifista era già di moda durante la prima guerra mondiale; di film sulla condizione operaia, seppure poco frequenti, ce n'erano stati nel corso di tutta la storia del cinema.

Yves Montand e Jane Fonda in Tout va bien *di Jean-Luc Godard*

A caratterizzare il cinema di quel decennio, semmai, era il ripudio di un certo tipo di linguaggio, che Hollywood, ma non solo Hollywood, aveva contribuito a istituzionalizzare, così come la ricerca di nuovi modi di produzione. Ma anche sotto tale aspetto il cinema non aveva atteso i "dintorni del '68" per praticare queste opzioni, già in atto nella Nouvelle Vague con la rivolta contro "le cinéma de papa", nell'underground statunitense, che nacque il 28 settembre 1978 al n. 165 West della 46ª strada di New York col preciso scopo di respingere i produttori, la censura, la politica vigente del noleggio e dell'esercizio, di unirsi – secondo le parole del suo manifesto – non per fare soldi, ma per fare film. E l'elenco potrebbe continuare, citando altri esempi di "nuovo cinema" sorti agli albori degli anni '60 (e anche prima, se includiamo il Free Cinema britannico). Cosa distingueva allora il cinema dei "dintorni" dal "nuovo cinema" che lo aveva preceduto? L'aver dato un

significato politico a quelle opzioni. Il ripudio della tradizione hollywoodiana del racconto era interpretato in senso lato come ripudio del linguaggio "borghese", cioè dello strumento usato dalla borghesia per imporre il suo dominio. Non bastava respingere la "politica del noleggio e dell'esercizio", come predicavano gli aderenti al movimento underground; bisognava risalire alla fonte, da cui noleggio ed esercizio dipendevano. Occorreva, per usare una terminologia volgare, "buttarla in politica". Infatti, nascono in quel periodo degli enunciati altamente apodittici, quali «Tutto è politica», «Il quotidiano è politica», «Il sesso è politica», «L'arte è politica». Ma di quale politica in realtà si tratta? Non certo della politica istituzionalizzata nei paesi capitalisti e in quelli socialisti, vista né più né meno come i cineasti della Nouvelle Vague vedevano "le cinéma de papa". Bisognava reinventarla, contestando "la politique de papa". Era questo il significato dello slogan più suggestivo di quegli anni: «L'immaginazione al potere».

Come ha ben detto il filosofo Alain Badiou nel recente numero speciale dei «Cahiers du cinéma», dedicato al cinema del '68, non era tanto questione di politica, quanto di ideologia della politica. Sottoporre il cinema, e la produzione estetica in genere, alle prescrizioni politiche, sarebbe stato come metterli al servizio proprio di quello istituzioni che il movimento voleva scalzare. Il cinema doveva essere invece profondamente, totalmente ideologico e, a tale scopo, la struttura tradizionale del racconto, chiamala se vuoi "borghese", non serviva più: la struttura aperta, di natura saggistica, era molto più adatta a veicolare l'ideologia. Quanto fosse illusoria la pretesa di cambiare le regole del gioco, lo testimoniano questi ultimi venticinque anni che hanno visto come mai prima l'omologazione del cinema sui parametri hollywoodiani, i sempre più ridotti margini del cinema autoriale, personalizzato, la rinnovata dittatura del "grande pubblico", a detrimento dei diritti degli "altri pubblici", interessati a quella che un tempo era chiamata "produzione alternativa" e che oggi è ridotta a pochi sparuti esempi. «Il '68 esiste poco o nulla nell'immaginario cinéphile», si legge nel già citato numero speciale dei «Cahiers». Esiste poco anche negli archivi delle cineteche e ne sanno qualcosa i ricercatori della Biennale deputati a trovare i film per le nove retrospettive. Come se si trattasse di reperti archeologici di un passato remoto, anteriore ai Lumière, oppure oggetti di un futuro immaginario, molto simile al passato, come quello ipotizzato da Bernardo Bertolucci nel film *Infinito futuro*, concepito nel '68 e, guarda caso, mai realizzato. Ma tutto ciò rende, se possibile, ancor più utile e tempestivo questo progetto. Rara occasione per il riesame complessivo di una stagione del cinema mondiale oggi quasi totalmente rimossa.

Lisa Gastoni in Grazie zia *di Salvatore Samperi*

Italo Moscati

Fantasmi di tarda estate

Non possiamo ripristinare vecchie fazioni
non possiamo risuscitare vecchie politiche
o seguire un tamburo d'altri tempi.
Questi uomini, e i loro oppositori
e quelli cui essi si opposero,
accettano la legge del silenzio
e rientrano in un solo partito.
Qualunque retaggio ci lascino i vincitori
noi abbiamo preso dai vinti
quello che avevano da lasciarci:
un simbolo,
un simbolo perfetto nella morte.

Thomas Stearns Eliot,
Quattro quartetti

Lo scenario del cinema del 1968 non fu il grande lenzuolo bianco, fu la strada e la piazza; e, subito dopo, l'aula universitaria, dove gli studenti ricevettero la visita uno dietro l'altro di molti cineasti soltanto in un secondo tempo, quando finì la lunga estate di festival e vennero riprese le occupazioni degli atenei. Uno degli scenari fu il lungomare veneziano, negli ultimi giorni di agosto, un paio di mesi dopo la carica della polizia agli artisti contestatori della Biennale d'arte a piazza San Marco. Non starò qui a raccontare quanto accadde su quel lungomare che diventò la passerella dei contestatori, degli spaventati membri della giuria, del direttore Luigi Chiarini e dei suoi collaboratori, dei registi che accettarono l'invito di Chiarini e si presero gli anatemi dei contestatori, dei lividi personaggi politici venuti da Roma per presenziare la legge e l'ordine, dei pochi e sparuti gruppi mondani che sfidarono il temporale. È già stato fatto. Ricorderò invece una sola di quelle manifestazioni che avevano un curioso carattere di festa. Lo farò perché vi partecipava anche Marco Ferreri che disse qualcosa che non ho mai dimenticato, e che può essere lo spunto per queste annotazioni sul cinema del '68 e dintorni.

Un corteo di contestatori, composto da studenti, cineasti e generici simpatizzanti, si era formato per accompagnare al Palazzo del cinema una delegazione guidata da Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti e altri registi che avrebbe dovuto trattare con Chiarini alcune richieste degli stessi contestatori. Salita al piano alto del palazzo, dove c'è ancora la direzione della Mostra, la delegazione praticamente scomparve dietro una cortina di poliziotti giornalisti, curiosi. Giù il corteo attendeva paziente, cantando e urlando slogan. Ma i minuti passavano e si accumulavano. L'entusiasmo a poco a poco venne meno. Nessuno aveva più voglia di cantare e

urlare, anche se di tanto in tanto qualcuno si affacciava alla terrazza per sollevare gli animi e comunicare in diretta le difficoltà della trattativa: c'era in ballo la "democratizzazione" della Mostra e della Biennale; come dire, un gioco da ragazzi. A un certo punto della snervante attesa, Ferreri cominciò ad agitarsi vistosamente. Si asciugava il sudore che gli colava abbondante sul viso, tentava di far riprendere i canti e gli slogan, ma le gole di tutti erano secche e gli occhi annoiati. Ero vicino a lui e lo guardavo ammirato per l'ironia rabbiosa che metteva nel cercare di attivare il corteo ammosciato, sventolando il fazzoletto come una bandiera. Alla fine, si mise a strillare a chi gli capitava a tiro: «Questa è una processione, ecco che cos'è, una processione di baciapile, chierichetti e sagrestani». Era serissimo, ma lì intorno pensarono che stesse scherzando. Poi il messo della delegazione comparve sulla terrazza e le notizie che dava – ci sarebbe stata un'assemblea per discutere i risultati dell'incontro – contribuirono a far sciogliere l'assembramento. La liturgia di quel giorno si sarebbe spenta nella lunga riunione e noi ci avviammo...

Le parole di Ferreri, sarcastiche e antillusionistiche come tutti i suoi film, mi sono rimaste in mente e mi ritornano ogni volta che si deve parlare o riparlare del cinema del 1968 e anni limitrofi, diciamo fino al 12 dicembre 1969, fino all'autunno caldo e alla strage di piazza Fontana, quando le cose cambiarono di molto e lo spargimento di sangue cominciò ad allargarsi a macchia d'olio. Ma non è tanto il riferimento alla cronaca quel che m'importa sottolineare nelle parole di Ferreri, quanto il fatto che in modo indiretto a mio parere queste parole (un'invettiva blanda) centrano paradossalmente quel qualcosa di segreto e sotterraneo che sta alla base della contestazione. Un qualcosa che riguarda anche il cinema, che forse vi è stato trascinato senza saperlo. Andando oltre a uno storicismo che porta regolarmente a tessere uno stretto rapporto fra cinema e politica in senso ideologico e sociologico, credo che si possa vedere quel periodo, quel cinema, in un contesto di guerra di religione, anzi di religioni. Per spiegare meglio questa ipotesi, è utile rifarsi a coloro che a pochi anni dalla stagione del '68, quindi a contatto con una situazione ancora calda, hanno tentato di fornire qualche chiave interpretativa. È un passaggio che ritengo indispensabile per poi passare ai film della retrospettiva veneziana e ad altri film che si possono considerare significativi per l'argomento.

Andando in ordine di pubblicazione, il primo che si è cimentato in un giudizio articolato sul cinema che si incamminava verso la fine degli anni '60, è stato Goffredo Fofi con *Il cinema italiano: servi e padroni*, pubblicato da Feltrinelli nel 1971. Secondo Fofi nel periodo 1963-1968, tranne che per «il progressivo rigore e la progressiva misantropia di Marco Ferreri, l'improvvisa fiammata di *I pugni in tasca*, e la malinconica sconfitta di *Prima della rivoluzione* che annunciava in Bertolucci la stessa fine del suo protagonista, non ci fu posto per altri exploit e per azioni in profondo. Dopo i gentili *Fidanzati*, presi purtroppo nella spirale di sentimenti in beata armonia con la realtà circostante, anche se questa era quella delle nuove industrie del Sud, Olmi si buttò in chiesa e tv e divenne uno dei più preteschi dei nostri registi; De Seta

[*Un uomo a metà*, ndr] si fece psicanalizzare da uno junghiano e ce lo raccontò per filo e per segno, per poi passare da quel divano agli esigui salottini di una Liala francese lettrice dell'«Express»; Petri si lasciò corrompere da Sordi [*Il maestro di Vigevano*, ndr], dalla fantascienza romanesca e flaianiana [*La decima vittima*, ndr], e dalla facilità dei western progressisti sulla mafia [*A ciascuno il suo*, ndr]; Maselli illustrò decorosamente *Gli indifferenti* e cadde di piatto [*Fai in fretta ad uccidermi... ho freddo*, *Ruba al prossimo tuo*, ndr] nelle trappole della commedia sofisticata (coi bovini Vitti e Sorel che pretendevano di imitare Marlene e Cooper, mentre lui, Maselli, era ovviamente Lubitsch); Vancini si sfogò della sua insipienza prendendo a calci un juke-box colpevole della fine delle illusioni rivoluzionarie e delle *Stagioni del nostro amore*; tutti o quasi tentarono il loro western-spaghetti con tanti morti ammazzati e torturati e tanta rivoluzione messicana; Rosi si prestò a Blasco Ibanez e alla Loren [*C'era una volta*, ndr]; e Pontecorvo tentò il suo colpo d'oro con *La battaglia di Algeri*, accuratamente calibrato per piacere ai burocrati algerini e a Charles De Gaulle; la commedia all'italiana si imbastardiva dalla satira di costume (*Il sorpasso*, *I mostri*, *La visita*...) a forme di neoqualunquismo attraverso le quali Sordi, Gassman e Tognazzi... potevano infine tornare a mostrarsi per quello che sapevano di essere: rappresentanti e specchi di una borghesia tendenzialmente fascista, nel migliore dei casi sfruttatrice, parassitaria, ignobile, disgustosa».

In sostanza, per Fofi, i registi erano totalmente inadatti a capire e a raccontare quel che si stava preparando con il '68 in arrivo, incapaci di scavare sotto la superficie, di scoprire i contrasti e di prevedere i tempi. Il giudizio riguardava sia i registi venuti dopo i maestri del Neorealismo, sia i più giovani che correvano dietro la contestazione come moda: Salvatore Samperi che copiava con *Grazie zia* il Bellocchio di *I pugni in tasca*; e Roberto Faenza che con *Escalation* ricordava «un Risi [Dino, ndr] ammodernato sul gusto e per il piacere del commendatore milanese lettore de «Il Giorno» ma che ovviamente andrebbe bene anche a Montanelli». Per sostenere i suoi giudizi, e motivarli negli spunti ideali, Fofi si rifaceva ai documenti sul cinema del Movimento studentesco, quelli elaborati per la Mostra del nuovo cinema del '68 in un clima rovente di scontri con la polizia. Gli piacevano perché perentori «nei rifiuti delle gabole e delle tonnellate di autodifese che la critica, i registi, i funzionari del cinema "di sinistra" avevano sino ad allora avanzato: quelle corporative e categoriali, come quelle della libertà dell'espressione artistica e della rivoluzione nelle forme (senza mai specificare quale "rivoluzione" e a quale fine, in quale legame con quella vera, quella da fare nelle strutture economico-politiche, che era invece costantemente taciuta e negata, *inesistente anche come mera ipotesi*)». Gli piacevano, i documenti del Movimento, anche perché contenevano «interessanti proposte su quale tipo di cinema era ancora possibile fare *dentro* il sistema e quale era necessario fare fuori, come cinema militante». Proposte che rilanciavano, senza fare esempi, un cinema dentro il sistema, in cui, diceva Fofi, «bisogna strappare la maschera della borghesia... anche col pugnale della macchina da presa, non accon-

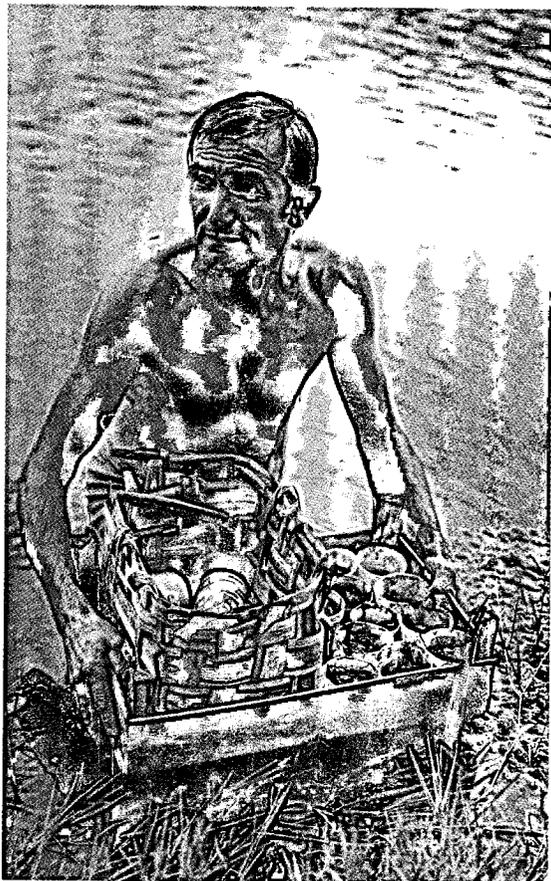
tentarsi di scalfirla e ancora meno di sputarle addosso»; proposte che, sempre senza fare troppi esempi, indicavano il cinema da imitare e da fare nel documentarismo d'inchiesta, di informazione e di formazione rivoluzionaria; nell'uso dei mezzi leggeri televisivi, e in particolare il videotape, presentato come una nuova risorsa dalle qualità magiche per semplicità e pronto impiego.

Il nemico per Fofi era sempre il grande cinema che reagì in ritardo al '68 e si affrettò a realizzare già l'anno successivo film che mostravano lo sforzo di respirare l'aria dei tempi e di recuperare almeno gli umori di una contestazione diffusa nel mondo occidentale. Per l'autore di *Il cinema italiano: servi e padroni*, nel '69, «i registi si lanciano in un'orgia di allucinanti pessimismi; escono *Zabriskie Point*, *Il seme dell'uomo*, *H2S*, *Satyricon*, *Un tranquillo posto di campagna*, *Sotto il segno dello Scorpione*, *Partner*, *Porcile*, *I cannibali* e altre operazioni "totali"; l'ipotesi è la fine del mondo». Forse il cinema italiano d'autore, qual è quello indicato dai titoli citati, registrava semplicemente uno smarrimento che aveva come ipotesi non tanto la fine del mondo, ma la fine di un mondo, quello che era rimasto in piedi fino ad allora e che stava per essere travolto perché le cose stavano cambiando con una velocità e imprevedibilità di cui il cinema riusciva a dare soltanto un pallido riflesso. Le esplosioni che chiudono *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni avevano la potenza simbolica di un petardo se si pensa a quanto stava avvenendo in America, e fuori d'America, nella distruzione dei modelli di vita. I cadaveri che in *I cannibali* di Liliana Cavani coprono le strade di Milano, lasciati lì da un potere autoritario come strumento di dissuasione, erano soltanto una manciata di carne dissanguata in uno scenario di morte che va dal Vietnam a tutte le altre situazioni di genocidio o repressione cruenta sparse in vari luoghi del globo, compresa la minaccia dei carri armati del Patto di Varsavia a Praga, proprio nel '68.

Le immagini dei funerali di Palmiro Togliatti, storico segretario del Partito comunista italiano, che sono inserite, tra le lacrime dei militanti e la disperazione degli intellettuali compagni di strada rimasti come «gattini ciechi» privi di guida, sia in *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini che in *I sovversivi* di Paolo e Vittorio Taviani, erano e sono la prova indiretta dell'esistenza di un vuoto profondo, molto più profondo e devastante di quello sentito confusamente dai registi, quelli citati e altri, di fronte all'incalzare della contestazione. Era il vuoto creato dalla crisi delle ideologie e degli schemi politico-culturali dovuti alla guerra fredda e alla contrapposizione fra Usa e Urss, fra Oriente e Occidente, un vuoto che avrà la sua concreta manifestazione nella caduta del muro di Berlino nel 1989, vent'anni dopo, come in un romanzo di Dumas.

Ma restiamo al cinema, per evitare rigidi parallelismi o assennate valutazioni date con il senno di poi. Temo che interrogare meccanicamente la storia e la politica per trovare le strade del cinema possa essere persino fuorviante. Può accadere che venga la tentazione di aggiustare le vicende della pellicola allo sgomitolare delle vicende politiche. Come se ce ne fosse bisogno. Il cinema, parte del

mondo, basta a se stesso per spiegare la sua avventura fra realtà e finzione. L'avventura del cinema, così come si configura intorno al '68, comincia assai prima, si invola negli anni in cui le religioni laiche del '900 scoprirono che il cinema stesso era l'arma più forte. A questo proposito, la citazione delle frasi abbastanza simili di Mussolini e Lenin (e simile a esse sarà quella pronunciata dai maoisti durante la rivoluzione culturale) non è neppure obbligatoria tanto sono note. Ma un conto è prendere queste citazioni polemicamente come etichette propagandistiche usate da regimi molto diversi tra loro, per origini e finalità, oppure come uno degli elementi della liturgia massmediologica delle religioni laiche, totalitarie: fascismo, nazismo, comunismo. Le quali sono tali perché si fondano su credenze, su promesse di salvezza, con garanzie quasi soprannaturali, nel senso che agiscono o vogliono agire anche al di là dei limiti e dei poteri dell'uomo, esprimendosi in modi di azione imposti, a volte misteriosi e imperscrutabili, da accettare e condividere senza troppe discussioni.

La battaglia di Algeri *di Gillo Pontecorvo*

Carlo Cabrini in Vermisat *di Mario Brenta*

Il cinema fu costretto a dare più di un aiuto a queste religioni, con il contributo, si sa, di grandi registi come Sergej Mikhailovič Ejzenštejn e Helene Bertha Amalie detta Leni Riefenstahl; mentre in Italia i ministri di questi culti si chiamavano, più modestamente, Carmine Gallone, Goffredo Alessandrini e Augusto Genina. Il cinema aveva, come ha sempre avuto, i suoi anticonformisti e non è detto che fossero, o che siano, quelli impegnati politicamente. Un nome per tutti: Luis Buñuel, nel '68-'69 lavorava ad uno dei suoi film più interessanti e anarchici: *La Voie lactée (La via lattea)*, intenso viaggio tra le eresie del cristianesimo, con fucilazione del papa; un'opera matura e forte di un ex esponente dell'avanguardia surrealista. L'avanguardia: un'eresia rispetto al cinema dell'industria dello spettacolo, pronta a fare scelte diverse. Se Filippo Tommaso Marinetti era per un futurismo – la sua creatura –, abbacinato dal fascismo, Vladimir Majakovskij era invece per un futurismo vicino alla rivoluzione sovietica. Se negli anni '60 Jean-Luc Godard si dedicò, assistito da un consigliere proveniente dal movimento studentesco parigino, a fare un cinema d'avanguardia in chiave nettamente politica, aderendo al marxismo-leninismo, Jonas Mekas e gli altri del New American Cinema o del cinema underground avevano altre idee in testa, praticando una ricerca poetica e libertaria. In Italia un artista come Mario Schifano, con i suoi film, tra cui *Umano non umano* del '69, lavorava a una eresia dolce, in cui il piacere dell'immagine nel gusto raffinato di un pittore si intreccia alla confessione di personaggi spesso fuori contesto, fuori dallo spazio telecinematografico consueto: ad esempio, il racconto della propria vita fatto dal poeta Sandro Penna, omosessuale dalla parola pungente.

A parte l'avanguardia, destinata ad essere assorbita, dimenticata, e comunque entrata dalla porta posteriore nella storia della settima arte, la vicenda del cinema

doveva consacrare nel suo progressivo trasformarsi un orientamento ben preciso. Dopo l'anarchia circense, poi artigianale, e quindi industriale con il "muto" degli inizi, il cinema per tutta la prima parte del secolo ha concelebrato, sia pure talvolta fuggevolmente o discretamente, i fasti di queste religioni secolarizzate che non temevano, anzi, le sfidavano o cercavano di collaborarci, le religioni tradizionali, quelle fondate sulla trascendenza, quelle di derivazione principalmente cristiana delle quali prendevano spesso segni o simboli più esteriori e capaci di influenzare i popoli. Persino il grande cinema americano, la grande macchina dei sogni del capitalismo e dell'industrialismo, esprimeva, in un contesto liberista quale quello americano, una sorta di religiosità laica fatta per imporre una sua superiorità carismatica attraverso il divismo potenziato e una visione paradisiaca della via americana al benessere e alla felicità.

Quando finì la seconda guerra mondiale, ci si accorse che questa compattezza nel cinema al servizio delle religioni laiche stava per rompersi e deteriorarsi, o meglio, che non si sarebbe riproposta negli stessi termini di prima. E che ciò capitasse fu una vera fortuna. Anche se nell'Urss, una delle potenze vincitrici, le pratiche fideiste nel comunismo resistevano ancora come colonne portanti di una burocrazia al potere. In Italia, il cinema fece di tutto per far dimenticare quel che era successo nel fascismo, o meglio, per sovrapporgli un'identità nuova e diversa. Il Neorealismo con i suoi maestri, da Roberto Rossellini a Luchino Visconti e Vittorio De Sica, presentava un paese dolente fatto di miseria, fame e abbandono, uscito da un terribile conflitto anche civile, fra italiani. Era un'Italia, specie quella di Rossellini, fotografata con vecchie pellicole in cui si imprimeva una visione cupa, semibuia, sgranata, di una realtà di sottomissione e sofferenza, da cui si uscì per la convergenza della marcia degli alleati vincitori lungo la penisola occupata dai tedeschi e delle azioni dei gruppi partigiani che si formavano a mano a mano che avanzava la marcia dei "liberatori", come li chiamava la gente. I cineoperatori americani delle Combat Film Unit, con un apparato degno di un set di Hollywood fotografavano la stessa Italia di Rossellini, ma le immagini erano (sono, le ha trasmesse la Rai nel 1996) accurate, limpide, bellissime; al punto da provocare una domanda: il Neorealismo stava nelle cose e nei volti fissati dalla macchina da presa o nell'"occhio" dei registi italiani? La risposta è ovvia; tuttavia, questo "occhio" da un lato era preso dallo spettacolo della distruzione, che diventava metafora della disperazione di milioni di italiani, dall'altro era scaldato da un sentimento antifascista, nel caso di Rossellini e di De Sica più respirato nell'aria del tempo che fondato ideologicamente, come invece nel caso di Visconti.

Il cinema italiano, con la caduta di Mussolini il 25 luglio del 1943 e con la liberazione del 25 aprile di due anni dopo, assisteva alla fine della religione laica fascista, con la sua mistica e i suoi telefoni bianchi; e, grazie a pochi autori di grande talento e influenza, si convertiva all'antifascismo militante, in cui si faceva largo la più forte componente ideologica, quella di ispirazione marxista. Non sostengo che il

cinema passò da una religione laica ad un'altra, ma voglio puntare l'attenzione sulle basi ideologiche e culturali sulle quali si costruiva il nostro cinema che contava e conta, sugli atteggiamenti che alcuni registi decisero di prendere lucidamente per dare forza all'antifascismo e costruirgli un'identità meno improvvisata. Ricordo una dichiarazione di Nanni Loy che mi colpì molto, pronunciata qualche anno prima di morire, e cioè all'inizio degli anni '90. In un'intervista alla radio, gli avevano fatto una domanda sull'enfasi vigorosa del film *Le quattro giornate di Napoli*, che è del 1963. Loy rispose che questa enfasi l'aveva voluta e cercata appositamente, allo scopo di mostrare e dimostrare che la lotta contro i nazisti e i fascisti era stata sentita e vissuta con spontaneità non soltanto nel Nord ma anche nel Sud del paese, in polemica con opinioni contrarie. Loy, con questa risposta, aiuta molto a capire le scelte meditate o premeditate, anche a sfondo propagandistico, del nostro cinema. Il nome di Napoli mi riporta alla mente un altro ricordo: quello di un libro di Anna Maria Ortese in cui la scrittrice, parlando dei gruppi intellettuali napoletani antifascisti, dice che il comunismo fu scelto come una sorta di "liberalismo d'emergenza" dopo vent'anni di dittatura.

Sarebbe interessante, e importante, rifare pazientemente l'itinerario di questo "liberalismo d'emergenza" che andò quasi subito oltre l'emergenza, si stabilizzò e fu costretto a venire a patti con lo statalismo e il burocratismo di una sinistra anche non comunista. Ma dobbiamo saltare dei passaggi e soffermarci sul cinema che, nella seconda metà degli anni '60, riscoprì nella politicizzazione estremizzata dei gruppi di ex contestatori le credenze della religione laica marxista-leninista: la lotta di classe tornava a sviluppare momenti accesi di conflitto in tutto l'Occidente e avrebbe portato alla necessità di formare nuovi rivoluzionari pronti a mettersi al servizio delle masse e a rinverdire antiche utopie. Questi rivoluzionari si sarebbero dedicati al compito storico di creare l'unità tra studenti e operai, guidati dai leader dei gruppi e dai loro ideologi. Secondo un lessico familiare ai gruppi stessi, i rivoluzionari si sarebbero mossi su "piattaforme" e "prospettive" per fare esplodere «le contraddizioni del sistema e del capitale multinazionale» (in cui era inclusa tutta l'industria cinematografica, dalle major di Hollywood alla Mosfilm sovietica, come denunciava Godard, passando per Cinecittà).

Una parte del cinema italiano, neanche tanto piccola, scelse o di filmare le attività dei gruppi che aspiravano a diventare partito (ad esempio, "Potere Operaio", "Lotta Continua") o di appendere la cinepresa al chiodo e aderire a un diretto impegno politico. Ci furono cineasti che corsero incontro a tutte le forme di rivolta che si presentavano, recandosi a fare corsi di guerriglia in Africa o a ispirarsi al mito della rivoluzione castrista a Cuba. Altri che cercarono di mettersi alla testa di un "lumpenproletariato intellettuale" affascinato dal cinema come arma di lotta, al punto che molti, conclusi i riti della contestazione, si improvvisarono soggettisti, sceneggiatori, registi. Erano ancora i tempi in cui il grande schermo non era stato attratto per poi essere divorato dalla televisione. Il '68 fu l'anno in cui cominciò a divampare, dietro

La vacanza *di Tinto Brass*

lo schermo glorioso del cinema, uno scontro verbale violento fra le "sette" di cineasti dagli impeti rivoluzionari e i cineasti del "liberalismo d'emergenza", nelle cui posizioni resistevano i residui di una religione laica sempre meno imbevuta di marxismo-leninismo. La Mostra del nuovo cinema di Pesaro e la Mostra di Venezia furono il vero palcoscenico di questo scontro. La tensione era tale che la disputa ideologica finì per sommergere e cancellare la produzione cinematografica, e per suscitare verso di essa un severo atteggiamento critico, spesso meritato.

Quattro anni dopo il libro di Fofi, nel 1975, Lino Micciché in una sua analisi intitolata *Il cinema italiano degli anni '60* scriveva: «Se un sociologo del futuro volesse desumere qualcosa della società italiana immediatamente presessantottesca, dal cinema che in qualche modo dovrebbe rifletterla, si troverebbe di fronte a un compito improbo poiché, nella sua stragrande maggioranza, il cinema italiano di quegli anni, lungi dall'essere, sia pure approssimativamente e rozzamente, metafora dei rapporti reali fra gli uomini la società e la storia, fu solo grigia metonimia di una

Nostra signora dei Turchi *di Carmelo Bene*

coscienza collettiva abbondantemente intorpidita e degradata consolazione cui esso diede il proprio complice, non irrilevante contributo di ottundimento. Quel sociologo, aiutato da uno psicologo, potrebbe al massimo valutare il cinema ignavo di quelle stagioni come un *cinema della rimozione* dove l'occultamento (peraltro più spesso conscio che inconscio) fu la misura etica, assolutamente prevalente». Micciché denunciava un cinema "lontano dal Vietnam" (titolo di un film francese a episodi del '67 diretto da Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard), tutto intento a dichiararsi impareggiabile in modi diversi: «Sposandosi per allegria, sperando in dolci signore, chiedendo di essere in fretta ucciso ché ha freddo, sognando ragazze bersaglieri e generali, scusandosi per volere fare all'amore, cercando tranquilli posti di campagna, straziandosi e di baci saziandosi, mettendosi alla ricerca dell'amico misteriosamente scomparso in Africa, rubando al prossimo suo, precisando che il marito è suo e l'am-

mazza quando gli pare, immaginando di amare a Bora Bora infinite scie di disponibili Arabelle, bambolone e matriarche, giustificando questi capricci all'italiana con la scusa che ognuno è padre di famiglia...». Non è difficile stare al gioco e ritrovare i titoli dei film cui Micciché si riferiva. Si tratta del grosso di una produzione che inseguiva il consumo in un'Italia miracolata dal boom, e che si stava sbriciolando dando uno spettacolo di sé che il cinema più o meno fedelmente registrava. All'Italia dignitosa del dopoguerra e della ricostruzione subentrava un'Italia volgare, avida e frustrata come quella descritta a partire proprio dal 1975, in maniera mirabile, e ruvidamente comica, nei primi film di Fantozzi-Paolo Villaggio.

Contro rimozione, occultamento, avidità e frustrazione, il '68 agì sul cinema come provocazione e come stimolo. Nei casi migliori, l'effetto fu quello di farsi sentire in film che evitavano gli sfoghi all'affollatissimo confessionale delle ideologie. Lo stesso Micciché indicava come esempi *Nostra signora dei Turchi* di Carmelo Bene e *Umano non umano* di Schifano perché avevano in comune «il merito di un "radicalismo" (cinematografico) i cui aspetti "estremistici" sono soltanto da lodare rispetto al becero e arrendevole "professionismo" che dominava quasi incontrastato l'*overground* del cinema italiano; ecco insomma due cineasti che si potrà classificare tra i "servi" del "cinema dei padroni"». L'accenno polemico al libro di Fofi sottolineava con chiarezza le distanze esistenti fin da allora tra i critici a proposito dei giudizi da dare sulla lunga stagione '68. In gran parte d'accordo nelle accuse a una produzione lontana da tutto ciò che si muoveva in una società satura e stanca, costellata di arretratezze e confusamente proiettata verso il nuovo, la critica di sinistra si divideva. Da un lato chi lodava registi e film capaci di contrapporsi al becero e arrendevole professionismo; da un altro lato chi sosteneva la necessità di fare o sviluppare un cinema che non c'era o c'era poco.

Nel 1994 un altro critico, Fernaldo Di Giammatteo, in una storia di cinquant'anni di cinema italiano, *Lo sguardo inquieto*, con il distacco del tempo ricorda che il cinema italiano, sempre nella seconda metà degli anni '60 di cui stiamo parlando, era in piena salute, con la realizzazione in media di quasi duecentocinquanta film l'anno e con incassi crescenti. Una salute produttiva che non ci sarà più, dovuta a pellicole in cui dominava il mostruoso: «I volti dei personaggi che dilagano in queste storie affollate – siano le storie familiari di Bellocchio, siano le vicende degli straccioni o dei borghesi o degli uomini di un passato remoto – sono deformati dal ghigno della paura, dagli ammiccamenti dell'astuzia, dalle contrazioni nervose. Volti che hanno perduto o stanno perdendo o perderanno la loro umanità, riducendosi a larve o a maschere. Sono, essi pure, "mostri". Simili a quelli della commedia. Prodotti, se non dei medesimi tormenti, dell'inquietudine che il secolo diffonde e che gli anni '60 esasperano fino a renderla – in condizioni particolari e nei luoghi in cui esplodono i conflitti – intollerabile». Di Giammatteo cita i film di Pasolini *(Uccellacci e uccellini, Teorema, Porcile, Edipo Re)*, dei fratelli Taviani *(I sovversivi, Sotto il segno dello Scorpione, San Michele aveva un gallo)*, di Maselli *(Lettera aperta a un*

giornale della sera), di Ferreri *(Dillinger è morto)*; e quelli di Dino Risi, Ettore Scola, Luciano Salce, Elio Petri *(La classe operaia va in paradiso ma anche Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto)*. Film di maschere mostruose, caricature. L'Italia del cinema appare al critico, a ventisei anni dal '68, un orrendo album di famiglia in cui le ribellioni sono sognate e impossibili, e le rivoluzioni vivono soprattutto nelle utopie; mentre il cittadino-spettatore, che siede davanti al grande e al piccolo schermo per sfogliare l'album, è sempre più condannato all'alienazione. Di Giammatteo cita Guy Debord che in *La società dello spettacolo* scrive: lo spettatore «più contempla e meno vive; più accetta di riconoscersi nelle immagini dominanti e meno comprende la propria esistenza e il proprio desiderio. L'esteriorità dello spettacolo in rapporto all'uomo che agisce si manifesta nel fatto che i suoi gesti non sono più suoi, ma di un altro che glieli rappresenta». In queste circostanze così agghiaccianti che cosa possa fare lo spettatore, conclude il critico, non si dice: «Potrebbe soltanto ribellarsi. Globalmente. Contro i "mostri" della società e dell'inconscio non c'è difesa possibile... I "mostri" dovrebbero essere aggrediti da molte parti, metodicamente e a lungo. Non lo saranno. E lo spettatore – lo si constaterà sempre meglio – «più contempla meno vive».

Nell'album di famiglia del cinema, lo spettatore del Novecento ha contemplato una serie impressionante di mostri di tutti i tipi. Quelli dei film dell'orrore e dei film di denuncia, quelli della commedia all'italiana o dei film pessimistici o catastrofici, e via dicendo. Accanto a essi sono comparsi e hanno tenuto banco per anni altri mostri, come gli "eroi positivi" offerti al culto delle masse dai regimi totalitari, poi rovesciati come nel caso del regista Andrzej Wajda in *Człowiek z marmuru* (*L'uomo di marmo*, 1977) e *Człowiek z zelaza* (*L'uomo di ferro*, 1980). Con il trascorrere degli anni, al loro posto, in un'altra costellazione, sono comparsi nuovi "eroi", primo fra tutti Ernesto Che Guevara, la cui ombra si è allungata su molti film del periodo della contestazione, come *Sierra Maestra* di Ansano Giannarelli o come *I dannati della terra* di Valentino Orsini, ispirato al libro di Franz Fanon. Eroi o santi o santini, a seconda dell'intensità della leggenda che li avvolgeva, preti col mitra (Camilo Torres protagonista di un dimenticato film di Paolo Breccia), martiri del Terzo Mondo in rivolta per il riscatto di popolazioni affamate e ricattate dal potere. Mostri sono anche i familiari che per aridità di sentimenti portano alla follia la giovane protagonista di *Diario di una schizofrenica* di Nelo Risi; i rissosi personaggi che giocano alla lotta di classe nel collegio gestito dai preti in *Nel nome del padre* di Marco Bellocchio; il poveraccio che si guadagna da vivere cercando vermi per la pesca in *Vermisat* di Mario Brenta. È ancora il '68, con i suoi strascichi, che gratta con le unghie della macchina da presa i sottofondi della realtà, e che cerca di far risaltare nuovi eroi anonimi, meglio se vittime, da un mondo sempre più anonimo.

Ma i mostri si demoliscono l'un l'altro, nutrendo sempre più spesso gli schermi di immagini di morte variamente mascherata. Forse perché la vita del cinema non è più quella di sostituirsi allo spettatore ma di contemplare con lui questa carneficina.

33

Marcel Martin

Prima, durante e dopo il Maggio

L'esplosione politica e sociale del maggio '68 in Francia è stata un avvenimento di notevole portata. Per quanto riguarda il cinema, le tappe sono storia nota: in febbraio, la destituzione del direttore della Cinémathèque, Henri Langlois, ad opera di André Malraux, Ministro della Cultura, causa una mobilitazione generale di registi e cinefili che costringe il ministro a ritirare il provvedimento; in maggio, quando agli scioperi della classe operaia si aggiunge la rivolta studentesca, alcuni registi ottengono la chiusura del Festival di Cannes; contemporaneamente, a Parigi, si inaugurano gli Stati Generali del Cinema, durante i quali gruppi di professionisti del settore propongono una serie di riforme della politica governativa e delle strutture dell'industria. Questi avvenimenti hanno luogo in un'epoca in cui il regime gollista, instauratosi nel 1958, è moralmente e ideologicamente "à bout de souffle"; traducono un sussulto civile contro l'ordine morale e la censura, e la loro componente politica conforta il bisogno di liberazione e di rinnovamento manifestato qualche anno prima, in campo artistico, dalla Nouvelle Vague. In dieci anni i cambiamenti saranno molteplici e decisivi per il cinema francese, sebbene le conseguenze di questa rivoluzione siano destinate a rimanere, in ultima analisi, marginali.

À bout de souffle?

Verso la metà degli anni '60 la Nouvelle Vague è già in piena fase di riflusso dopo aver suscitato tante disillusioni quante speranze. Quantitativamente il fenomeno di rinnovamento è impressionante: tra il 1958 e il 1962 quasi un centinaio di registi esordienti realizzano il loro primo film e, anche se una buona parte di essi non ne farà mai un secondo, il bilancio è nel complesso positivo e ha al suo attivo un ragguardevole numero di successi. Ma si tratta davvero di un fenomeno completamente nuovo, di una rivoluzione? Superata la scioccante rivelazione di *À Bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, 1960), di *Le Beau Serge* (*id.*, 1958), di *Les 400 coups* (*I quattrocento colpi*, 1959) e di *Hiroshima, mon amour* (*id.*, 1959), si scatena una polemica non ancora sopita. Tra i contestatori vi erano quelli che rivendicavano di esserlo

stati ante litteram, come Jean-Pierre Melville: «La Nouvelle Vague è un'invenzione dei giornalisti. Quello che fanno i nuovi registi io volevo farlo nel 1937. Purtroppo ci sono riuscito solo nel 1947, con *Le Silence de la mer (Il silenzio del mare)*». E c'erano quelli che, a cose fatte, si rallegravano, non senza ironia, delle circostanze favorevoli, come Michel Deville dopo il successo di pubblico e di critica di *Ce soir ou jamais* (Stasera o mai, 1960): «Era il momento giusto, tutti i produttori volevano in scuderia un giovane per fargli fare un film "nouvelle vague", perché funzionava!».

E funzionava, in effetti, grazie alla passione degli spettatori per un cinema che appariva «tout nouveau, tout beau», secondo l'espressione popolare, e grazie anche al sostegno sincero di alcuni produttori lucidi e fedeli: Georges de Beauregard, Pierre Braunberger e Anatole Dauman. Produrre un film, così come farlo, all'epoca era un'impresa relativamente facile, grazie ad alcune innovazioni che Melville riassumeva così: «Una produzione artigianale, fuori dei teatri di posa, senza grandi star, con una troupe ridotta e pellicola ultrarapida, senza autorizzazioni né vincoli di alcun genere». La qualità tecnica del prodotto finito risentiva a volte delle condizioni spartane e proprio su questo si appuntava una parte della polemica anti-Nouvelle Vague; si rimproverava a quei film la presenza di imperfezioni, di una certa sciatteria spacciata per scelta artistica originale e innovativa. Sarà sempre Melville a dare un'interpretazione personale della nuova concezione del montaggio in Godard: essendo *À Bout de souffle* troppo lungo, il regista avrebbe avuto «l'idea geniale di tagliare, non intere sequenze come si faceva prima di lui, ma dentro alle singole inquadrature, a caso!». Un'altra critica mossa a quanti tra i nuovi registi avevano fatto parte del gruppo di critici dei «Cahiers du cinéma» era che fossero apolitici: in piena guerra di Algeria e nel momento in cui l'OAS diffondeva il terrore, quei registi sembravano ciechi e sordi agli avvenimenti. Solo Godard era impegnato – *Le Petit soldat* (*Il piccolo soldato*, 1960) –, ma in una lotta piena di contraddizioni, per cui metteva nello stesso calderone le torture praticate dall'esercito francese e quelle commesse dal FLN algerino. Per contro, i colleghi che componevano il "Groupe Rive Gauche", molto più politicizzati, rendevano conto degli avvenimenti: Alain Cavalier aveva aperto la strada con *Le Combat dans l'île* (*Gli amanti dell'isola*, 1962) prima, e *L'Insoumis* (*Il ribelle di Algeri*, 1964) dopo, evocando la deriva ideologica dei "soldati perduti" nel terrorismo dell'OAS. Il dramma psicologico e morale vissuto dalle giovani reclute è suggerito, in toni a volte discreti, a volte forti, da Agnès Varda – *Cléo de 5 à 7* (*Cléo dalle 5 alle 7*, 1962) –, Jacques Demy – *Les Parapluies de Cherbourg* (*id.*, 1964) –, Jacques Rozier – *Adieu Philippine* (*Desideri nel sole*, 1962) – e Robert Enrico – *La Belle vie* (La bella vita, 1963) –, che avrà problemi con la censura. Ma il film maggiormente impegnato è l'opera collettiva *Loin du Vietnam* (*Lontano dal Vietnam*, 1967); firmata da Resnais, Godard, Lelouch, Varda, Marker, Ivens e William Klein, costituisce un pamphlet contro la guerra condotta dagli americani, anche se il titolo suggerisce l'impotenza degli autori a influenzare il corso degli avvenimenti.

Daniel Cohn-Bendit in Vent d'est *di Jean-Luc Godard*

Nel momento in cui artisti e intellettuali manifestano con vigore sempre crescente la volontà di sfuggire alla sclerosi ideologica del gollismo, il ritorno alla realtà reso necessario dall'esigenza di verità e favorito dalla tecnica del cinema diretto (macchina a mano e suono in presa diretta) si manifesta nell'esplosione del "cinéma vérité". Jean Rouch e il sociologo Edgar Morin ne danno una convincente dimostrazione in *Chronique d'un été* (Cronaca di un'estate, 1960), nel quale suscitano in alcune persone intervistate una sorta di psicodramma che le costringe a prendere coscienza della loro identità. Su questa falsariga Chris Marker – *Le joli mai* (*id.*, 1963) – si butta in un'inchiesta sociale a Parigi, inserendovi documenti di attualità e realizzando così un'opera più direttamente politica, che registra il momento della fine della guerra di Algeria.

Attorno al 1965 la Nouvelle Vague non rappresenta più un'eccezione rispetto al cinema commerciale, il cosiddetto "cinéma de papa". La maggior parte dei film non riflette in alcun modo la rivoluzione estetica iniziata cinque anni prima. Così *La Grande vadrouille* (*Tre uomini in fuga*, 1966) di Gérard Oury perpetua la tradizione e conosce un trionfo di pubblico che varrà al regista, alla fine della carriera, il record di presenze di diciassette milioni di spettatori. *Un Homme et une femme* (*Un uomo, una donna*, 1966) di Claude Lelouch, storia d'amore abilmente trattata nello stile della posta del cuore, vince la Palma d'Oro a Cannes e segna l'inizio di una lunga e brillante carriera commerciale. Gli stessi protagonisti della Nouvelle Vague sembrano tornare alla tradizione dopo gli esordi innovatori: Godard con *Le Mépris* (*Il disprezzo*, 1963), Chabrol con *Landru* (*id.*, 1962), Truffaut con *La Peau douce* (*La calda amante*, 1964). Il regime promuove un cinema autocelebrativo attraverso i temi della Resistenza – *L'Armée des ombres* (*L'armata degli eroi*, 1969) di Melville – e della Liberazione – *Paris brûle-t'il?* (*Parigi brucia?*, 1967) di René Clément. Nello stesso tempo si inasprisce l'"istanza moralizzatrice" per effetto della quale *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot* (*La religiosa*, 1966) di Jacques Rivette non ottiene

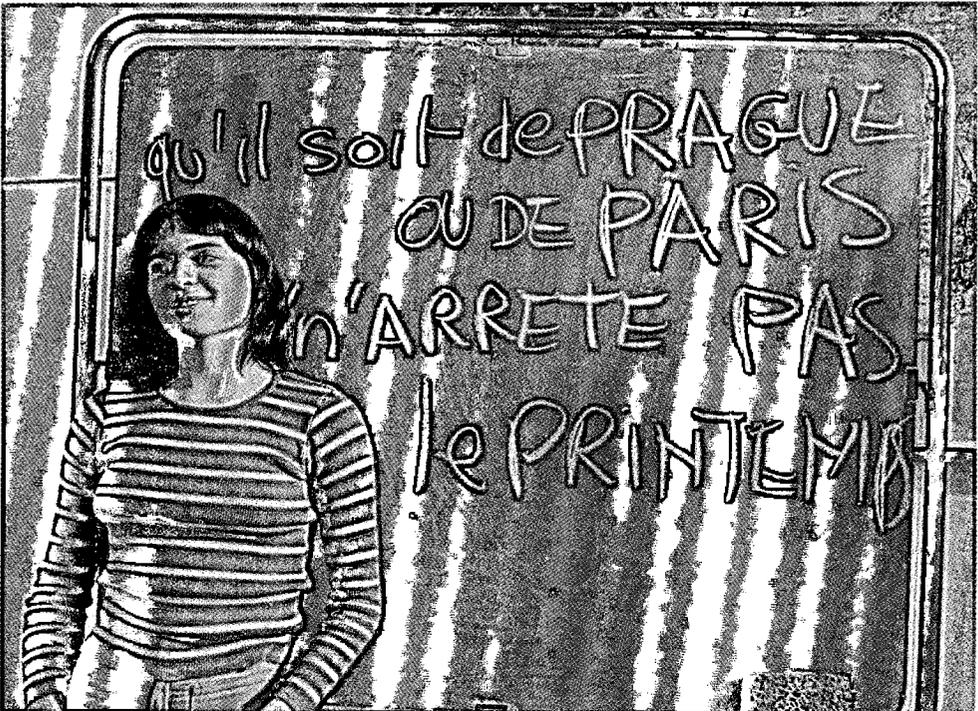
il visto di censura con il pretesto che il film potrebbe offendere i cattolici, e Jacques Panijel, autore di uno straordinario documentario sulla sanguinosa repressione di una manifestazione di lavoratori algerini, *Octobre à Paris* (Ottobre a Parigi, 1962), sceglie di mantenere clandestino il suo film per evitare problemi.

Ormai alle soglie del '68, Godard realizza due sconcertanti opere che anticipano i fatti e saranno considerate premonitrici: *Week-end* (*Week-end, un uomo e una donna dal sabato alla domenica*, 1967) immagina l'esasperazione apocalittica dei problemi causati dalla società dei consumi, *La Chinoise* (*La cinese*, 1967) mette in scena studenti maoisti che giocano alla rivoluzione culturale e chiedono "aiuto" per i vietnamiti, vittime dell'aggressione americana. Ma Godard si limita a suggerire, con distaccata ironia, il carattere immaturo e utopistico di questi militanti di origine borghese, mentre, poco più tardi, Pier Paolo Pasolini susciterà grande scalpore dichiarando brutalmente che gli studenti sono figli della borghesia mentre i poliziotti, trattati dagli studenti come SS, sono figli del proletariato.

Détruire, dit-elle

Il titolo di questo film di Marguerite Duras (*id.*, 1969) può essere considerato emblematico del ruolo che la scrittrice si proponeva per il proprio lavoro cinematografico dopo i fatti del maggio: era un appello alla distruzione della borghesia in quanto classe e un'esaltazione della "rivoluzione" a opera degli elementi più progressisti della società. Quanto al cinema, Marguerite Duras intendeva distruggere una certa tipologia di film rifiutandone i modi e i codici tradizionali e dominanti, vale a dire la narrazione basata sul binomio sceneggiatura-montaggio e la drammaturgia incentrata sulla teatralità dell'azione psicologica. Qualche anno dopo, constatando il fallimento di questa doppia rivoluzione, la scrittrice pronuncerà una dichiarazione orgogliosa e provocatoria: «Che il cinema vada incontro alla sua fine, è il solo cinema, che il mondo vada incontro alla sua fine, è la sola politica». I principi fondamentali del cinema proclamati dalla Duras saranno quindi la *dedrammatizzazione* e la *destrutturazione*, che erano già, dopo gli anni '50, i principi del Nouveau Roman, illustrati, fra altri, dalla stessa Duras e da Alain Robbe-Grillet: rifiuto della psicologia, visione fenomenologica dei comportamenti, vale a dire pura descrizione. Questi due registi, come prima di loro Bresson, respingono il "cinematografico" così come, da scrittori, rifiutano il "romanzesco"; al cinema praticano uno stile che rivendicano come "letterario", poiché reintegra la parola nel linguaggio filmico non solo come semplice veicolo di informazioni, ma come fonte di una "musicalità", già proclamata dalla Duras nella sua prima prova, *La musica* (1966). Il dialogo, in questa prospettiva, non ha più la semplice funzione di enunciare o di illustrare la psicologia dei personaggi, ma quella di aggiungere una sorta di recitativo alle immagini; le immagini a loro volta si sono sbarazzate della loro abituale funzione di presunta riproduzione della realtà a vantaggio di una creazione autentica. Parallelamente la scenografia non ha più una funzione

essenzialmente documentaria ma, come a teatro e all'opera, svolge il ruolo di ambiente metaforico in contrappunto con l'azione: il castello e il parco in *L'Année dernière à Marienbad* (*L'anno scorso a Marienbad*, 1961) di Resnais, la città di Istanbul in *L'Immortelle* (*L'immortale*, 1963) di Robbe-Grillet sono cornici scelte per la loro corrispondenza mentale o onirica con l'atmosfera intellettuale del racconto. Il montaggio-collage praticato sugli ambienti reali non ha alcuna funzione topografica ma risponde unicamente alla logica soggettiva di un'interiorità. La tecnica abituale del campo-controcampo viene bandita per lasciare il posto all'inquadratura fissa e al piano sequenza, la macchina da presa non determina più il punto di vista dello spettatore ma lo incita a prendere coscienza della necessaria intensità del suo sguardo. Infine, la voce fuori campo è un elemento essenziale di questa nuova estetica: in *L'Année dernière à Marienbad* il testo di Robbe-Grillet, recitato da Giorgio Albertazzi, costituisce una linea melodica parallela al flusso di immagini e ha una funzione incantatrice in sintonia con la magia visuale.

La "rivoluzione" della Duras, che otterrà un riconoscimento pubblico solo con l'ammirevole *India song* (*id.*, 1975), è caratterizzata dal rifiuto dell'"effetto realtà",

On n'arrête pas le printemps *di René Gilson*

Coup pour coup *di Marin Karmitz*

che favorisce l'identificazione dello spettatore con lo spettacolo, e dalla scelta della *trasparenza* dello stile, che non oppone alcun ostacolo alla *partecipazione* percettiva e affettiva. Anche Godard vuole distruggere la rappresentazione "borghese" della realtà ma per fare l'"agit-prop". Secondo Godard, non è sufficiente fare film politici, ma occorre farli *politicamente*, vale a dire lavorare collettivamente e a caldo su un avvenimento: nascono da qui l'esperienza del gruppo "Dziga Vertov", di cui è fondatore, e la realizzazione di alcuni cortometraggi, i *ciné-tracts*, girati e proiettati immediatamente in maniera militante. Il regista dimostra così che lo stile può diventare un modo per manifestare il proprio impegno politico. Ma quando si rende conto che non può più mantenere la propria linea "rivoluzionaria" in un contesto sociale in via di normalizzazione, rientra nel "sistema" con un film politico, ma di tipo tradizionale, dal titolo amaro *Tout va bien* (*Crepa padrone, tutto va bene*, 1972). Accanto a Duras e a Godard, sono rari gli autori che mettono altrettanto radicalmente in discussione il cinema come semplice rappresentazione della realtà, privilegiando la specificità della *realtà del cinema* e contrapponendola al *cinema della realtà*. Si possono citare Philippe Garrel, che si dedica all'introspe-

zione in uno stile contemplativo – *La Cicatrice intérieure* (La cicatrice interiore, 1972) –, Jean-Marie Straub che sceglie di far recitare agli attori testi classici davanti alla macchina da presa fissa – un dialogo di Brecht in *Geschichtsunterricht* (Lezioni di storia, 1972) –, Marcel Hanoun, che combina ascesi e musicalità – *Le Regard* (Lo sguardo, 1976) – e Jean Eustache, che segna un'epoca e fa scandalo con *La Maman et la putain* (La mamma e la puttana, 1973) e metterà in gioco la sua vita nel cinema fino a spingersi al suicidio.

Vietato vietare

Il maggio '68 ha liberato desideri repressi e messo fine a silenzi imposti: la politica cessa di essere un ambito riservato ai portavoce del regime gollista, che sono del resto quasi assenti dalla sfera dell'espressione artistica. Un piccolo avvenimento assume nel 1969 un significato simbolico: è la prima uscita commerciale di *La Vie est à nous* (*id.*, 1936) – il titolo, non potrebbe adattarsi di più alla situazione – il film di propaganda di Jean Renoir per il Partito comunista. Ma tra i registi che si collocano nella linea ideologica del partito solo Bernard Paul esce esplicitamente allo scoperto con *Beau masque* (Bella maschera), adattamento del romanzo di Roger Vailland, che narra di uno sciopero in una fabbrica tessile e traccia il ritratto di una donna militante del sindacato: di stile tradizionale, il film può essere visto come un'arringa in favore della CGT, la federazione sindacale vicina al Partito comunista, pesantemente contestata, come lo stesso partito, dall'estrema sinistra per la sua linea "riformista" durante il maggio. E sarà sotto forma di montaggio di materiali d'attualità che Paul Saban procederà alla sua personale opera di "riabilitazione" della CGT nel maggio-giugno del '68. Paradossalmente, a sostegno della tendenza riformista interviene l'individualista Chabrol con *Nada* (*Sterminate Gruppo Zero*, 1973), rappresentazione sarcastica dell'azione di un gruppo di estrema sinistra (il rapimento dell'ambasciatore degli Stati Uniti), venata tuttavia da una segreta tenerezza per gli sconfitti dalla Storia. Condannando, sono parole del regista, «il terrorismo di sinistra e il terrorismo di stato», Chabrol sembra approvare la linea politica adottata dal "Programma comune di governo", firmato nel 1972 dai partiti comunista e socialista. Scelta coerente da parte di un uomo che aveva dichiarato, a posteriori, a proposito del suo *Les Bonnes femmes* (*Donne facili*, 1960), che si trattava di un film «profondamente marxista». Altro rinforzo alla linea mediana, *Solo* (*Un uomo solo – L'orgia della violenza*, 1969), dell'"anarchico" Jean-Pierre Mocky, violento film poliziesco che denuncia l'assurdità del terrorismo di sinistra. Ma sarà comunque la nuova sinistra a padroneggiare la scena e a trovare un portavoce di talento in Marin Karmitz con *Camarades* (Compagni, 1970) e *Coup pour coup* (Colpo per colpo, 1973), film testimonianza sulla condizione operaia, imprigionata nelle maglie dello sfruttamento e della repressione del sistema capitalista: la solidarietà proletaria si manifesta nell'azione sindacale nonostante il "tradimento" del gruppo dirigente.

Sono le speranze e le rivolte di quattro liceali che René Gilson presenta con puntualità e sottigliezza in *On n'arrête pas le printemps* (Non si ferma la primavera, 1968), mentre Michel Drach, con *Élise ou la vraie vie* (Elisa o la vita vera, 1970), eleva a livello epico, in un perfetto equilibrio di emozione e indignazione, il dramma morale di un'operaia francese innamorata di un collega di lavoro maghrebino durante la guerra di Algeria.

Tuttavia i soli grandi film politici di questo periodo sono i tre dedicati da Costantin Costa-Gavras ad avvenimenti esteri che rappresentavano un monito per tutti: *Z* (*Z, l'orgia del potere*, 1968) sul fascismo greco, *L'Aveu* (*La confessione*, 1970), sul processo stalinista in Cecoslovacchia, *État de siège* (*L'amerikano*, 1973), sulle attività antidemocratiche della Cia in America Latina. Spettacolarmente trasfigurato da un'efficace drammaturgia (e dalla presenza di un attore del calibro di Yves Montand), questo cinema politico di tipo tradizionale ottiene un grande successo di pubblico. Con *Séction spéciale* (*L'affare della Sezione Speciale*, 1975) Costa-Gavras tocca finalmente la storia francese in uno dei suoi periodi più dolorosi e controversi, il regime di Vichy con il suo sistema repressivo contro i patrioti. Una breccia era stata aperta precedentemente, nel silenzio imbarazzato che circondava ancora quell'epoca, da un notevole documento di Marcel Ophuls, *Le Chagrin et la pitié* (Il dolore e la pietà, 1971), coproduzione svizzero-tedesca che la televisione francese rifiuterà di mandare in onda per molti anni: ricorrendo a interviste e archivi, l'autore demistifica una pagina di storia che ha visto convivere, fianco a fianco, coraggio e tradimento, lucidità e menzogna. L'occupazione stimola un film molto discusso: *Lacombe Lucien* (*Cognome e nome: Lacombe Lucien*, 1974), di Louis Malle, ritratto di un giovane contadino entrato nel 1944 nella Milizia, l'organizzazione criminale al servizio di Vichy, e il cui impegno, nato per caso, non lo risparmia dalla responsabilità della complicità con il nemico; per la sua ambiguità il film suscita aspre polemiche. Sulla Resistenza, il film "ufficiale" è *L'Armée des ombres* di Melville, opera di "riabilitazione" del gollismo, dopo la tempesta del maggio, attraverso l'esaltazione del sacrificio dei suoi combattenti clandestini. Il tragico destino degli ebrei viene invece evocato a tinte forti e scure da Michel Mitrani con *Les Guichets du Louvre* (I fornici del Louvre, 1974) e Michel Drach con *Les Violons du bal* (*I violini del ballo*, 1974). La "sporca guerra" di Algeria dà ancora origine a una serie di testimonianze, vicine al reportage: *Avoir vingt ans dans les Aurès* (Avere vent'anni negli A., 1971) di René Vautier e *R.A.S. Rien à signaler* (*R.A.S. Nulla da segnalare*, 1973) di Yves Boisset.

L'attualità sociale e politica ispira numerosi pamphlet di denuncia delle abiezioni del regime sotto De Gaulle prima, e Pompidou dopo. Il più sferzante di questi atti di accusa è *Mourir d'aimer* (*Morire d'amore*, 1970) di André Cayatte che mette in scena il destino crudele di una professoressa condannata per "sottrazione di minore" (era diventata l'amante di uno dei suoi studenti) e spinta al suicidio dalla disperazione: grazie a questa toccante interpretazione Annie Girardot

Il n'y a pas de fumée sans fen *di André Cayatte*

diventerà una delle attrici più popolari degli anni '70. La ritroveremo come protagonista in *Il n'y a pas de fumée sans feu* (*Non c'è fumo senza fuoco*, 1973), dello stesso Cayatte, nel ruolo della moglie di un onesto medico vittima di una calunnia da parte di un avversario politico. La censura non osa più vietare i film ma le autorità amministrative creano fastidi non appena ne hanno l'occasione. Le riprese del film di Cayatte dovranno essere interrotte per parecchie settimane per il venir meno di un finanziamento pubblico e Yves Boisset dovrà andare a girare in Svizzera una sequenza del suo *L'Attentat* (*L'attentato*, 1972), sul rapimento e la scomparsa del leader marocchino Ben Barka, essendogli stata rifiutata l'autorizzazione in Francia.

La rapida liberalizzazione dei costumi e la crescente audacia con cui i registi affrontano il tema della sessualità fanno crollare gli ultimi tabù. Louis Malle mette in scena l'incesto tra una madre e un figlio – *Le Souffle au coeur* (*Soffio al cuore*, 1971) –, rispettando le regole della buona creanza. Moralista disincantato e provocatore, Bernard Blier mostra nei dettagli le malefatte di due mascalzoni – *Les Valseuses* (*I santissimi*, 1974) – senza lesinare storielle piccanti. Resta un fortissimo veto, quello che pesa sull'aborto, ancora punito dalla legge: nell'aprile 1971,

nel "Manifesto delle 343", alcune donne proclamano pubblicamente di aver abortito e invocano la legalizzazione, che sarà votata quattro anni dopo; nel frattempo il documentario di Charles Belmont e Marielle Issartel, *Histoires d'A.* (Storie di A., 1974), viene proibito dalla censura ma può contare su un'ampia circolazione clandestina.

Nel 1974, poco dopo esser stato eletto presidente, Valéry Giscard d'Estaing proclama la fine di ogni censura. Ma il suo liberalismo si scontra con il problema dei film pornografici il cui numero è in costante crescita (nel 1977 costituiranno quasi la metà della produzione) e il governo decide di creare per essi una categoria a parte, la "X", che li grava di pesanti oneri fiscali e li confina in un ghetto, cosa che spingerà alcuni osservatori a commentare che lo stato si comportava come un protettore. Ma se la censura scompare è soprattutto perché non c'è più nulla da censurare: il liberalismo svela contemporaneamente le sue conseguenze e la sua condizione, un conformismo basato sul consenso sociale e artistico, con, ovviamente, alcune eccezioni, poiché mentre alcuni dei pionieri degli anni passati, Godard, Resnais, Duras, Rivette e Bresson rimarranno fedeli alla loro linea "sperimentale", molti dei loro compagni di un tempo, Chabrol, Truffaut, Rohmer, Melville ricadranno nella confortevole routine della "qualità francese".

Da un punto di vista sociologico, due *autori* s'impongono come i più rappresentativi del cinema di testimonianza sociale. Molto prolifico, Claude Lelouch propone agli strati popolari, sotto forma di commedie brillanti, la rassicurante immagine del successo dell'ottimismo: i titoli dei suoi film suonano come altrettanti programmi per una società che ha voglia di sognare – *L'Aventure c'est l'aventure* (*L'avventura è l'avventura*, 1972) – e che è alla ricerca di una propria visione del mondo – *Toute une vie* (*Tutta una vita*, 1974). Claude Sautet, invece, rappresenta la sinistra intellettuale che incarna i problemi della classe medio-alta, di cui rivela l'irrequietezza esistenziale in una società abbandonata a una competitività tale da indebolire i sentimenti; dopo aver descritto in un film dal titolo emblematico, *Les Choses de la vie* (*L'amante*, 1970), gli aspetti aleatori del destino, si dedica a esporre le virtù dell'amicizia nella ricerca della felicità.

L'elezione di François Mitterand a presidente (1981) segnerà, da molti punti di vista, la fine di un'epoca tanto feconda quanto inquieta. E il futuro del cinema francese sembrerà ricco di promesse dopo gli esordi di una nuova generazione di autori pieni di talento: Patrice Chéreau, Alain Corneau, Jacques Doillon, Claude Miller, Maurice Pialat, Bertrand Tavernier, André Téchiné e altri.

(Traduzione di Minnie Ferrara)

43

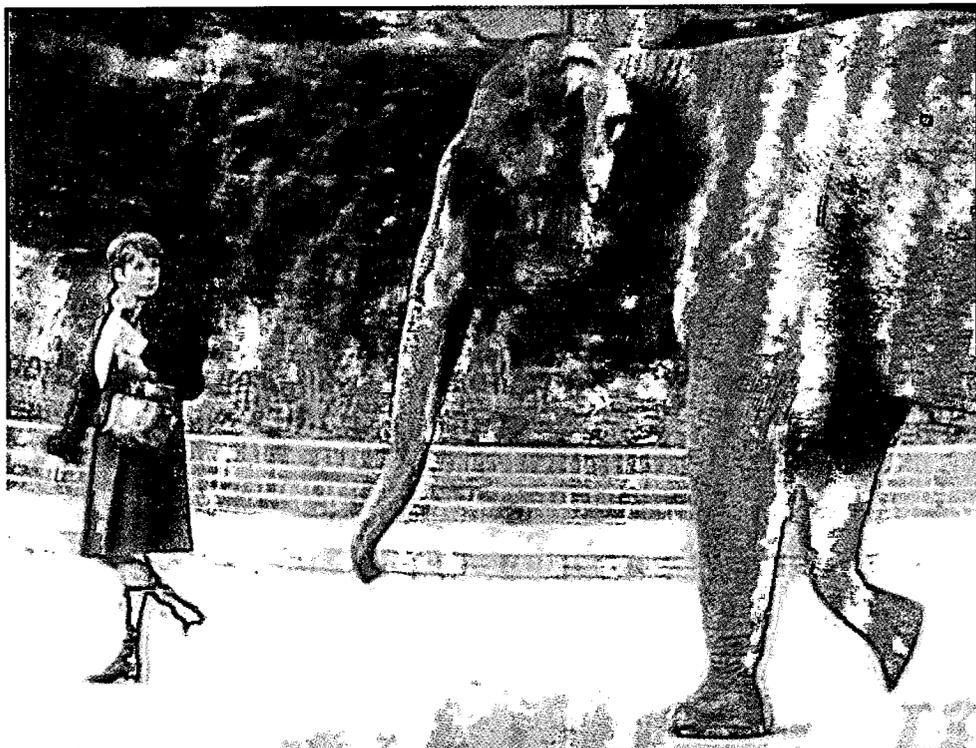
Ulrich Gregor

Il Junger Deutsche Film e il '68

La storia del Nuovo Cinema Tedesco comincia il 28 febbraio 1962. In occasione delle VIII Giornate del cortometraggio tedesco, un gruppo di giovani registi, per lo più di Monaco, pubblicò un manifesto, in cui affermava la volontà di creare un "giovane cinema tedesco". Questo manifesto, conosciuto in seguito come "Manifesto di Oberhausen", divenne, pur senza provocare immediati cambiamenti, un punto di svolta, forse il più importante nella storia del cinema tedesco del dopoguerra. Scrivevano gli autori del manifesto: «Dichiariamo la nostra volontà di creare il nuovo cinema tedesco. Questo nuovo cinema ha bisogno di nuove libertà. Libertà dalle convenzioni dell'industria. Libertà dall'influenza di partner commerciali. Libertà dalla tutela di gruppi di pressione. Noi abbiamo idee precise sulla produzione del nuovo cinema tedesco sia in campo teorico che formale ed economico. Siamo tutti pronti a sopportarne i rischi economici. Il vecchio cinema è morto. Noi crediamo nel nuovo». Il manifesto venne firmato da ventisei registi, operatori e produttori, tra cui Rob Houwer, Alexander Kluge, Hans-Jürgen Pohland, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinrich Tichawsky e Herbert Vesely. Contro che cosa si ribellavano i registi del Manifesto di Oberhausen? Contro la totale mummificazione del cinema della Germania occidentale nel dopoguerra. In effetti il cinema dell'era Adenauer era il cinema dell'autocompiacimento e dell'ignoranza, che perpetuava la tradizione dei film UFA del periodo nazista, come se nulla fosse cambiato, a parte qualche eccezione e il cinema della DEFA (che per la verità devono esser analizzati in tutt'altro contesto).

Prima che il panorama del cinema tedesco cambiasse, dovevano passare parecchi anni: prima dovevano esser approntati gli strumenti per sostenere e sviluppare il Nuovo Cinema Tedesco. Il primo fu il "Kuratorium Junger Deutscher Film" – fondato nel 1965 e finanziato con fondi del Ministero federale dell'interno – che nei primi tre anni di esistenza sostenne in totale venti film con contributi in media di trecentomila marchi. Tra questi film come *Abschied von gestern* (*La ragazza senza storia*, 1966) di Alexander Kluge, *Mahlzeiten* (Pasti, 1967) di Edgar Reitz, *Tätowierung* (*Tatuaggio*, 1967) di Johannes Schaaf, *Der Brief* (La lettera, 1966) di

Vlado Kristl, *Lebenszeichen* (Segni di vita, 1967) di Werner Herzog: film che tra il 1965 e il 1967 vennero presentati a vari festival e riportarono per la prima volta il cinema della Germania occidentale dinanzi all'attenzione internazionale. Il Kuratorium affiancava (affianca tuttora) i premi di qualità del Ministero dell'interno. Senza il sostegno di queste due istituzioni non avrebbe potuto esser realizzata la maggior parte dei film che ha rifondato la reputazione artistica del cinema tedesco dopo il 1966. Mentre negli anni '60 il vecchio e consolidato cinema tedesco perdeva progressivamente terreno, si delineavano figure di registi come Herzog, Schlöndorff, Kluge, Fassbinder, Wenders. Parallelamente, dopo il 1968, si sviluppavano ad Amburgo e a Berlino, stimolate da esempi stranieri (soprattutto dell'America del nord e Latina), ma anche riflesso diretto di avvenimenti politici (guerra del Vietnam e conseguenti proteste; maggio '68 in Francia) diverse scuole alternative di cinema, che si dedicavano a film politici e di contestazione. In pochi anni il clima nel cinema della Repubblica federale era cambiato radicalmente. Con la costituzione dei "Cinema comunali" (a Berlino l'Arsenal, a Francoforte il Kommunale Kino) e di altre sale specializzate, l'offerta di cinema crebbe notevolmente. In questo rinnovamento ebbero un ruolo importante le televisioni, entrate come coproduttrici in molti film o sostenitrici di giovani registi (da ricordare il programma *Das kleine Fernsehspiel* della Zweite Deutsche Fernsehen e il terzo programma delle emittenti di Colonia e Amburgo).

Nel 1966 giunsero sugli schermi le prime opere di quello che fu subito chiamato il "Giovane Cinema Tedesco". Immediato precursore del movimento era stato Jean-Marie Straub, regista francese emigrato in Germania, che nel 1965, assieme a Danièlle Huillet, aveva realizzato con *Nicht versöhnt* (Non riconciliati, 1965) la trasposizione cinematografica di un romanzo di Heinrich Böll, un'opera politicamente attuale, d'avanguardia, stilisticamente innovatrice, che al momento della sua comparsa incontrò una generale incomprensione. Straub aveva debuttato nel 1964 con il cortometraggio *Machorka Muff* (id.), una satira antinazista. A un campo immediatamente vicino al Giovane Cinema Tedesco appartenevano i documentaristi Hans Rolf Strobel e Heinrich Tichawsky, che, con il loro caustico ma ben documentato e ben montato reportage *Notizen aus dem Altmühltal* (Notizie dalla valle dell'A., 1961), erano diventati gli alfieri del rinnovamento del cinema tedesco. Nel 1966 apparve improvvisamente una serie di film che segnava l'irruzione di una nuova generazione di registi: *Abschied von gestern* di Alexander Kluge, *Der junge Törless (I turbamenti del giovane Törless)* di Volker Schlöndorff, tratto da Musil, *Schonzeit für Füchse* (Divieto di caccia alla volpe) di Peter Schamoni ed *Es* (id.) di Ulrich Schamoni. L'anno dopo seguirono *Der sanfte Lauf* (Il corso tranquillo) di Haro Senft, *Kopfstand Madame!* (A testa in giù, Madame!) di Christian Rischert, il secondo film di Schlöndorff *Mord und Totschlag (Vivi ma non uccidere)*, *Alle Jahre wieder* (Ogni anno di nuovo) di Ulrich Schamoni, *Katz und Maus* (Gatto e topo) di Hans-Jürgen Pohland, da una novella di Günther Grass, *Kuckucks Jahre* (L'anno del cuculo) di

Hannelore Hoger in Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos *di Alexander Kluge*

George Moorse, *Tätowierung* di Johannes Schaaf e infine *Mahlzeiten* di Edgar Reitz. Il Giovane Cinema Tedesco era nato: il 1966 era stato il suo “anno uno”.

L'effetto di questi film – che oggi sono stati in parte dimenticati – è stato tanto più importante in quanto si collocavano in un totale vuoto di arte cinematografica: da anni registi consacrati non producevano nulla che fosse degno di nota. L'impostazione estetica di diverse opere del Giovane Cinema Tedesco oggi può apparire invecchiata. Ma la maggioranza dei film nei casi migliori dimostrava già un solido mestiere. Solo a Kluge e a Straub si deve concedere di aver aperto nuovi orizzonti nell'elaborazione formale dei loro film. Ma forse negli anni 1965-1967 non era questo il compito più importante: per i giovani registi era anzitutto urgente la conquista di una identità storica e sociale come premessa di un lavoro ulteriore. Il confronto con il passato tedesco è presente nella maggior parte dei film: questa circostanza non può stupire, perché la povertà di significati del cinema tedesco dopo il 1945 nasceva proprio dalla mancanza di una riflessione sul passato. Il passato tedesco nel suo specifico è in varie forme presente nel film *Abschied von gestern* di

Alexander Kluge: nelle rievocazioni, nelle fotografie dei concerti in casa, nel tango, nel motivo dell'inno tedesco, attorno al quale è costruita un'intera scena, nell'architettura, nel comportamento delle persone e soprattutto nella lingua. Il film che Schlöndorff ha tratto da Musil, *Der junge Törless*, sebbene collocato in un quadro storico relativamente lontano, deve esser interpretato come uno studio della mentalità prefascista. Nel film di Straub *Nicht versöhnt* e in quello di Pohland *Katz und Maus* il periodo nazista è direttamente citato nella rievocazione storica.

Importante quanto il conflitto con il passato era la rappresentazione del presente della Repubblica federale. Questo presente era per lo più visto sotto aspetti soggettivi, a volte persino autobiografici: un tratto che univa il nuovo cinema tedesco alla Nouvelle Vague francese: i registi volevano parlare di ciò che avevano visto o vissuto essi stessi. In *Abschied von gestern* Kluge fornisce un quadro sfaccettato dei rapporti umani nella Repubblica federale all'epoca del miracolo economico: indifferenza, arretratezza e paternalismo, alterazione psichica, specie nel comportamento di chi dispone di uffici e cariche, caratterizzano la nazione. In *Schonzeit für Füchse* Schamoni mostra il mondo dei nuovi capitalisti, che ascoltano compiaciuti storie del passato; a loro si contrappone la scettica generazione dei quasi trenten-

Rainer Werner Fassbinder e Hanna Schygulla in Katzelmacher

ni, che tuttavia non ha la forza per una rivolta contro gli anziani. Anche quando i film descrivono conflitti individuali, questi vengono collocati all'interno di uno spettro di osservazioni sulla società. Alcuni film del Giovane Cinema Tedesco descrivono in modo disimpegnato l'atteggiamento della giovane generazione verso gli anziani. Nel film *Es* Ulrich Schamoni dà un quadro spontaneo e non convenzionale della convivenza di una giovane coppia. Sfruttando la formula di una storia poliziesca Volker Schlöndorff con il suo secondo film, *Mord und Totschlag*, offre un quadro esatto, acutamente dettagliato, dei pensieri, sentimenti e comportamenti della giovane generazione. In *Tätowierung* di Johannes Schaaf un ragazzo di sedici anni, che da un orfanatrofio passa a una famiglia adottiva, improvvisamente punta la pistola contro il patrigno e gli spara: il breve epilogo è indicativo della protesta dei giovani contro il vaniloquio e l'autocompiacimento della società costituita.

Alexander Kluge ha coniato, assieme a Edgar Reitz, la nozione di "film d'autore": Kluge ha trattato nei suoi film non solo i temi più importanti della storia e del presente tedesco, ma nello stesso tempo ha anche sviluppato un suo nuovo modo di narrare nel cinema, che non presenta allo spettatore risultati acquisiti, ma lo aiuta ad attivare la fantasia, accoglie documentaristicamente la realtà e contemporaneamente propone nuove forme di rappresentazione, che sono soggettive, ottenute con associazioni e collage. *Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos (Artisti sotto la tenda del circo: perplessi)*, del 1968, apparve molto più allegorico di *Abschied von gestern*. Personaggio principale del film è la direttrice del circo, Leni Peichert, che si propone una "riforma" in cui la fantasia prevalga sul principio del rendimento. Il circo in queso caso rappresenta tutte le attività artistiche e intellettuali, che sono costrette in un cerchio di dipendenza e nelle forme più avanzate hanno difficoltà a raggiungere il pubblico: con gli "artisti", che perplessi siedono sotto il tendone del circo, Kluge allude a se stesso e alla condizione degli intellettuali. Quindi il film si presenta anche come una riflessione sul nuovo cinema tedesco e sulle sue difficoltà. Ancor più che in *Abschied von gestern* Kluge ha immesso in *Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* citazioni, riflessioni e immagini di fantasie personali. *Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* è un film sull'utopia (Leni Peichert riflette incessantemente sulle nuove possibilità dell'arte circense), ma contemporaneamente è anche un film sul passato: le immagini dei perversi spettacoli di massa nazisti sono accompagnate dalla canzone dei Beatles *Yesterday* (cantata in spagnolo!). In questo e in molti altri passaggi il film esegue un necessario epicedio. *Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* ottenne il Leone d'oro alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 1968; l'ultimo film tedesco a ottenere questo premio era stato *Der Kaiser von Kalifornien (L'imperatore della California)* di Luis Trenker nel 1936.

Tra i più importanti film tedeschi degli anni '60 vi sono alcune opere di Jean-Marie Straub: accanto a *Nicht versöhnt* vi sono *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Cronaca di A.M.B.) e il cortometraggio *Der Brautigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano), ambedue realizzati nel 1968. Basato su

fatti storici, *Chronik der Anna Magdalena Bach* è un saggio sulla condizione di un artista in quel tempo, che non era molto diversa da quella contemporanea al regista. Bach è visto dalla prospettiva di Anna Magdalena e quindi il film raggiunge una dimensione individuale, persino emotiva, che la lettura oggettiva dei testi e la fredda, severa, a volte xilografica e persino espressionista composizione dei quadri distanzia ancora di più. *Geschichtunterricht* (Lezioni di storia) è una delle meno autentiche rielaborazioni di un testo brechtiano: Straub lo girò in Italia nel 1972.

Dai registi che alla metà degli anni '60 avevano dato vita al Giovane Cinema Tedesco – Kluge, Schlöndorff, Straub – si può distinguere un secondo gruppo, la cui fase di sviluppo più importante avviene intorno al 1970 o anche più tardi. A questi appartengono Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder e Wim Wenders. Werner Herzog è decisamente un solitario nella scena del cinema tedesco. Lo interessano le situazioni estreme che confinano con la follia – *Lebenszeichen*, del 1967 –, grandi visioni romantico-idealistiche che naufragano a contatto della realtà – *Aguirre, der Zorn Gottes* (*Aguirre, furore di Dio*, 1973), *Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (La grande estasi dell'intagliatore S., 1974) –, la condizione di uomini che sono esclusi dalla società – *Auch Zwerge haben klein angefangen* (*Anche i nani hanno cominciato da piccoli*, 1970), oppure *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (Paese del silenzio e dell'oscurità, 1971). Inoltre la posizione di Herzog non è quella di chi dimostra compassione per i diseredati e gli oppressi e si preoccupa per il miglioramento della loro situazione. Herzog incontra i propri personaggi piuttosto con la distanza dell'osservatore, che si limita a portare dinanzi all'obiettivo della macchina da presa il rivoluzionario, crudele paradosso della "condition humaine". *Fata Morgana* (*id.*, 1968-1971) è un film sulla creazione, sul paradiso e sull'età dell'oro e propone una variante della visione del mondo. Il commento fuori campo è recitato da Lotte Eisner, che Herzog aveva in grande stima. *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*L'enigma di Kaspar Hauser*, 1974), storia del trovatello Kaspar Hauser, può esser considerato il più forte e il più compatto tra i film di Herzog. Il film attacca i pregiudizi della società; Herzog si diverte a fare la caricatura del razionalismo superficiale, per esempio attraverso la figura di uno scrittore che vuole "inventariare" per filo e per segno Kaspar Hauser. Rende invece palesi i sogni e le immagini della fantasia del protagonista, usando irreali sequenze in 8mm, girate dal regista di film sperimentali Klaus Wyborny.

Rainer Werner Fassbinder è stato il talento più prolifico del nuovo cinema tedesco: dal 1969 al 1976 ha girato ventinove lungometraggi, una serie televisiva in cinque puntate, ha recitato e realizzato regie in teatro. I suoi primi film sono ancora segnati dal riflesso degli anni intorno al '68; mostrano inoltre altre due tendenze: da un lato l'amore per il cinema americano (nel 1971 ha pubblicato un saggio su Douglas Sirk, che considerava il suo modello), che coincide con la sua inclinazione al melodramma, all'emozione forte; dall'altro l'osservazione critica della società, che ritrae in modo penetrante in *Katzelmacher* (Il terrone, 1969), a cui contrappone l'u-

topia di *Rio das Mortes* (id., 1970), *Angst essen Seele auf* (*La paura mangia l'anima*, 1973), o che vede sotto un aspetto pessimistico, persino disperato in *Warum läuft Herr R. Amok?* (Perché il signor R. è colto da follia improvvisa?, 1969), e deride in *Satansbraten* (*Nessuna festa per la morte del cane di Satana*, 1976). Infine Fassbinder ha analizzato anche la propria pratica di regista in *Warnung vor einer heiligen Nutte* (*Attenzione alla puttana santa*, 1970). Particolarmente vicino allo spirito del '68 è stato *Katzelmacher*, un film che descrive la monotona quotidianità di un gruppo di giovani che incontra un immigrato greco (intepretato dallo stesso Fassbinder). Il regista non ha fatto dei mostri dei suoi personaggi, ma ha mostrato la stagnazione delle loro coscienze.

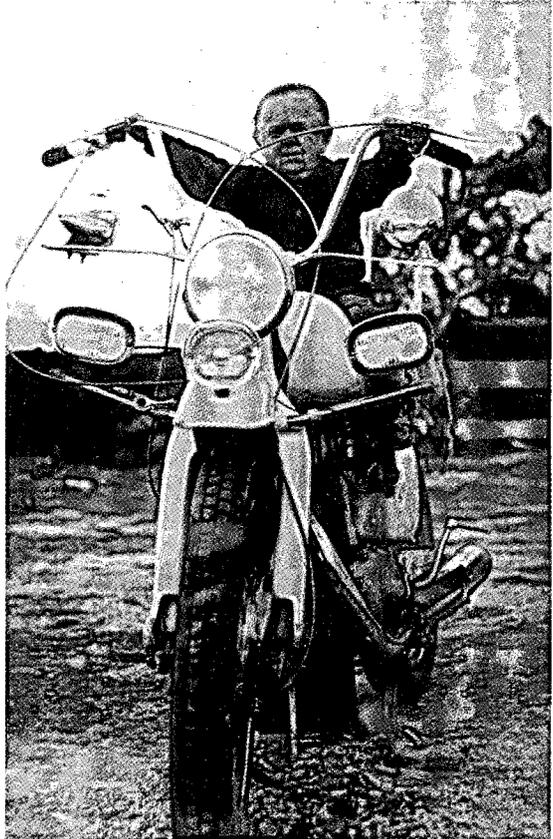
Wim Wenders ha debuttato nel 1969 con diversi cortometraggi – *Silver City* (Città d'argento), *Same Player Shoots Again* (Lo stesso giocatore spara/gira di nuovo) e *Alabama-2000 Light Years* (A.-2000 anni luce) – che lasciano capire il forte fascino esercitato dal cinema americano. *Summer in the City* (Estate in città, 1971)

Nicht versöhnt *di Jean-Marie Straub*

è stato il suo primo lungometraggio, girato con pochissimi mezzi alla Scuola di cinema di Monaco: lascia intravedere i motivi tipici dell'autore, la predilezione per il vagabondaggio e i viaggi senza meta. Tuttavia i film di Wenders difficilmente si possono ricondurre al '68 e alle sue conseguenze; appartengono piuttosto a un'epoca più tarda del cinema tedesco e del suo mondo. Un altro film è invece emblematico del cinema sessantottesco: *Jagdszenen aus Niederbayern* (*Scene di caccia in Bassa Baviera*, 1969) di Peter Fleischmann, tratto da un lavoro teatrale di Peter Sperr. Il film ha avuto una forte risonanza presso la critica e, specie in Francia, è diventato sinonimo di cinema tedesco. *Jagdszenen aus Niederbayern* narra la storia di un meccanico ventenne che viene perseguitato dagli abitanti del paese come forestiero e anche come omosessuale, spinto all'assassinio e infine catturato con una vera e propria caccia all'uomo. *Jagdszenen aus Niederbayern* delinea un fosco quadro della provincia bavarese, fatto di arretratezze, pregiudizi, chiusure latenti, fino all'aperta brutalità oscuramente fascista.

Gli inizi di Rudolf Thome – i cortometraggi e i primi film – si collocano negli anni attorno al '68, mentre Reinhard Hauff ha girato i primi film con Matthias Kneissel a partire dal 1971, fornendo un interessante contributo alla rinascita del genere "Heimatfilm". Hans Jürgen Syberberg gira diversi documentari già negli anni '60, come *Sex Business Made in Pasing* (Affari di sesso made in P., 1969), ritratto di un produttore cinematografico. Il suo *Nach meinem letzten Umzug* (Dopo il mio ultimo trasloco, 1972) si occupava del lavoro in teatro di Bertolt Brecht, che Syberberg aveva potuto riprendere con una macchina da presa 8mm. Michael Verhoeven può esser senz'altro ricordato nell'ambito del '68, poiché il suo film *O.k.* (id.) nel 1970 riuscì a far precipitare il Festival di Belino in una grave crisi. *O.k.* è una parabola politica sulla guerra del Vietnam, ma i soldati americani sono impersonati da attori tedeschi e l'azione è generalmente collocata in Baviera. Il film venne accettato in concorso al Festival; ma quando si sparse la voce che sarebbe stato tolto su protesta del membro americano della giuria a causa della sua tematica politica, si sollevò una reazione esplosiva tra i presenti, che chiesero la definitiva chiusura del Festival. (L'anno dopo il Festival venne impostato su nuove basi con la fondazione dell'"Internationale Forum des Jungen Films").

Al cinema del '68 e degli anni seguenti appartengono specialmente i film delle donne. Helma Sanders-Brahms cominciò con i documentari: *Angelika Urban, Verkäuferin, verlobt* (A. U. si fidanza, 1969), descrive la giornata di una commessa. *Die industrielle Reservearmee* (L'armata industriale di riserva, 1971), indaga sulla situazione dei lavoratori immigrati; *Die Maschine* (La macchina, 1973) è la cronaca di un conflitto di lavoro nella casa editrice di un giornale. I documentari di Helma Sanders-Brahms sono costruiti in modo intelligente e testimonano consapevolezza del mezzo: sono illuminanti e provocatori. Dopo il 1973 la regista realizzò film a soggetto, che ricordano parzialmente il movimento del '68, come *Unter dem Pflaster ist der Strand* (*Sotto il selciato c'è la spiaggia*), del 1974.

Ula Stöckl ha studiato a Ulm, alla Hochschule für Gestaltung, sezione cinema, di Alexander Kluge e Edgar Reitz. Il suo primo film *Neun Leben hat die Katze* (Il gatto ha nove vite) è del 1968. Pone al centro diverse figure femminili, indaga sui loro rapporti e sulle differenti immagini che hanno di se stesse: azione, riflessione, metafore e sogno vi appaiono intimamente legati. In seguito Ula Stöckl ha realizzato in collaborazione con Edgar Reitz *Geschichten von Kübelkind* (Storie di K., 1970), ventidue variazioni di diversa lunghezza sulla figura di una ragazza ribelle, che infrange le norme della società e ha numerose avventure. Con uno stile particolare – brechtiano – il film mescola fantasia, critica della società, nuove forme drammatiche, esperienze cinematografiche, satira, utopia e surrealismo. Ambedue i film appaiono oggi straordinariamente attuali e sono diventati film di culto presso una nuova generazione di spettatori.

Auch Zwerge haben klein angefangen *di Werner Herzog*

Alla fine degli anni '60 si fece strada presso molti registi politicamente impegnati (non solo nella Repubblica federale) il concetto di un nuovo tipo di film, rivolto a un gruppo specifico. I film erano prevalentemente documentari e non erano più destinati a un largo pubblico anonimo, ma a piccoli gruppi specifici, di cui trattavano in modo diretto i problemi, e dovevano essere intesi come un mezzo per attivare processi sociali e di conoscenza. Il dibattito con il pubblico dopo la proiezione era parte essenziale del processo di comunicazione, altrettanto importante quanto lo stesso film. I film realizzati sulla base di questa concezione erano per la maggior parte rozzi e maldestri, tecnicamente manchevoli, a volte "non cinema", ma fortemente orientati alla comunicazione. Perciò diedero un forte impulso all'ulteriore sviluppo del film politico in Germania. Alle prime prove di questi film politici appartenevano ad esempio *Die Worte des Vorsitzenden* (Le parole del presidente, 1968), di Harun Farocki, originale illustrazione di una frase di Mao; *Nicht löschbares Feuer*

O.K. *di Michael Verhoeven*

(Fuoco inestinguibile), ancora di Harun Farocki, del 1969, una parabola sulla fabbricazione del napalm, *Wochenschau I-IV* (Cinegiornale I-IV, 1969-70), film della Deutsche Film und Fernsehakademie di Berlino, realizzati con la collaborazione del documentarista Klaus Wildenhan, su temi dell'Accademia o avvenimenti attuali di Berlino; *Kinder sind keine Rinder* (I bambini non sono buoi, 1970), di Helke Sander. Molti di questi film comunque riflettevano più le posizioni dei loro autori che la reale intenzione di influire sulla realtà. Così questo movimento all'inizio degli anni '70 si divise in una tendenza documentaristica e in una più orientata verso la fiction e il lavoro con gli attori. Il maggior rappresentante di questa seconda tendenza del cinema politicamente impegnato è stato Christian Ziewer, che negli anni 1971-1972 realizzò assieme a non professionisti il film *Liebe Mutter, mir geht es gut* (Cara mamma, io sto bene), e portò per la prima volta sullo schermo in un film di fiction i problemi del lavoro. In questo senso *Liebe Mutter, mir geht es gut* segnò una data importante nella storia del cinema tedesco postbellico. Altri rappresentanti di questa tendenza furono Max Willutzki e Marianne Ludke.

Negli anni 1967-1968 si formò nella Germania federale – come in altri paesi europei – un forte movimento per il cinema "indipendente", che all'inizio non aveva un preciso segno politico, ma si poneva come negazione dei fini commerciali, della mancanza di fantasia e dello schematismo dell'industria cinematografica e come alfiere della libera creatività. Per definire le nuove ambizioni venne coniato il concetto di "altro cinema" o di "film underground". Un fattore importante per la nascita di questo movimento indipendente fu l'incontro di molti futuri registi con il cinema sperimentale del New American Cinema, che venne presentato nel 1967 in diversi paesi europei dal critico P. Adams Sitney. Ulteriore impulso lo diede alla fine del 1967 e all'inizio del 1968 il Festival "Exprmntl 4" di Knokke in Belgio, cui parteciparono anche contributi tedeschi: cortometraggi sperimentali di Werner Nekes, Lutz

Werner Enke, Hans Peter e Anita Pallenberg in Mord und Totschlag *di Volker Schlöndorff*

Mommartz, Hellmuth Costard, William Hein. Sull'esempio della Film Makers' Coop di New York, nel 1968 si costituì ad Amburgo una "Filmmachers Cooperative", che doveva aiutare i registi indipendenti a diffondere i loro film. Per un breve periodo nel mondo del cinema indipendente regnò una specie di euforia. Tuttavia vennero sopravvalutate le reali possibilità di diffusione di questi film, l'interesse e l'ampiezza del pubblico che era disposto a vedere i film "indipendenti". Così già nel 1969 il movimento dell'"Altro Cinema" si stava scindendo: il ramo politico ben presto si organizzò come "Sozialistische Film Coop" e infine divenne la "Zentrale Filmverleih", mentre il gruppo degli autori dichiaratamente sperimentali, che continuavano a lavorare allo sviluppo del mezzo, fu fortemente ridimensionato. Dal 1970 in Germania ci sono solo pochi registi o gruppi che si riconoscono decisamente nel film sperimentale o di "avanguardia". A questi appartengono Werner Neekes, Dore O, Klaus Wyborny, Wilhelm e Birgit Hein, Hellmuth Costard – che nel 1968 con il suo aggressivo cortometraggio *Besonders wertvoll* (Specialmente meritevole), che infrangeva

ogni tabù, mise nei guai il Festival di Oberhausen) –, Heinz Emigholz. Un'importante funzione come mentore dell'"Altro Cinema" e del movimento sperimentale di Amburgo l'ha avuta (e la ha ancora) il regista Helmuth Herbst, che all'inizio degli anni '60 aveva debuttato con cortometraggi satirici ed è diventato uno specialista dei film di animazione e di "collages".

I film di Werner Schroeter e Rosa von Praunheim non si possono classificare tra gli "sperimentali", sebbene non ne siano lontani. Quelli di Werner Schroeter si possono definire come ironizzazioni tardo romantiche di forme artistiche borghesi decadute, anche se allo stesso tempo a queste forme rendono omaggio, mostrandosi affascinati dall'amplificazione melodrammatica, dal gesto patetico, dal kitsch. Werner Schroeter iniziò nel 1968 con film in 8mm; nello stesso anno seguirono, in 16mm, *Argila* (id.), una doppia proiezione, e *Neurasia* (id.). *Eika Katappa* (id., 1969) era un susseguirsi di finte scene d'opera (con accompagnamento di musica "autentica"), che si legavano a temi di amore e morte. La tematica del film spaziava dal poema nibelungico alla deposizione di Cristo, dall'opera classica alla canzonetta. *Eika Katappa* venne presentato insieme a *Katzelmacher* di Fassbinder al Festival di Mannheim nell'autunno del 1969; le due opere segnano gli estremi opposti del movimento cinematografico tedesco di quegli anni, ma sono in fondo connesse l'una all'altra e riflettono a loro modo lo spirito del tempo. *Der Tod der Maria Malibram* (La morte di M.M., 1972), *Willow Springs* (Primavere del salice, 1972) e *Der schwarze Engel* (L'angelo nero, 1974) furono i film successivi di Werner Schroeter, girati per la Zweite Deutsche Fernsehen, che raggiunsero anche le sale cinematografiche. Rosa von Praunheim è l'opposto di Werner Schroeter. Anche i suoi film sono antirealistici, usano gli stilemi della parodia, del *travesti*, dell'eccesso. Polemica e aggressione, ma anche umorismo e comicità sono elementi portanti del suo stile; adottano i miti del quotidiano, che esibiscono in trasformazioni grottesche. Rosa von Praunheim ha fatto sensazione nel 1971 con *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (Non è perverso l'omosessuale, ma la situazione in cui vive). Per la prima volta un film prendeva apertamente partito per gli omosessuali, analizzava i molteplici meccanismi della repressione sociale con cui questa minoranza era stata emarginata, la invitava a palesarsi e organizzarsi. Ma anche la forma del film era inconsueta: concepito con un'intenzione agitatoria e illuministica, perseguiva il già noto metodo di Praunheim, che consisteva nell'elaborazione di motivi triviali e nella loro rappresentazione teatrale; solo che qui ogni cosa mostrata aveva intenti dimostrativi, persino provocatori. Il pathos del film appariva non soltanto dalle immagini, ma soprattutto dall'esaltato commento parlato. *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* è rimasto fino a oggi un film vivo, continuamente proiettato: un classico del suo genere.

(Traduzione di Riccardo Redi)

55

Robert Sklar
«*Bada che è tutto vero!*»

L'espressione del viso di Dustin Hoffman, alias Benjamin Braddock, che si lancia sui sedili posteriori dell'autobus assieme alla ragazza in abito da sposa che ha appena rapito in *The Graduate* (*Il laureato*, 1967). I ripetuti sussulti del corpo di Faye Dunaway mentre il suo personaggio – la rapinatrice degli anni '30 Bonnie Parker – viene raggiunta da una pioggia di pallottole in *Bonnie and Clyde* (*Gangster story*, sempre del 1967). Tornando indietro di tre decenni, ci accorgiamo come queste scene finali, tratte da pellicole che alla fine degli anni '60 preannunciavano una nuova stagione cinematografica, avessero sin da allora previsto come sarebbero andate le cose. Raramente un film americano nega un lieto fine al suo pubblico. Anche nel periodo duro e paludato della grande depressione, in un film come *You Only Live Once* (*Sono innocente*, 1937) di Fritz Lang – precursore di *Bonnie and Clyde* – nel finale il cielo si apre per accogliere la diabolica coppia criminale. Eppure nella classifica dei dischi dell'intera decade la hit di *The Graduate*, che catturò a sorpresa la generazione del "baby boom", fu seconda soltanto a *The Sound of Music* (*Tutti insieme appassionatamente*, 1965). Come l'espressione di Benjamin che proclama l'assoluta fondatezza delle parole di Oscar Wilde: l'unica cosa peggiore di un desiderio mancato è riuscire a soddisfarlo. Anche la violenta morte cinematografica della Parker e del suo compagno Clyde Barrow (Warren Beatty), straordinariamente vivida per l'epoca, confermavano che chi soddisfa i suoi desideri in rivolta contro lo stato deve affrontare il potere omicida dello stato che si mobilita contro di lui.

Ma non era una contraddizione nella cultura americana dei tardi anni '60 che una generazione così convinta delle proprie utopie pubbliche e private – così ricca di speranze e di aspirazioni millenariste – si riconoscesse in film che esprimevano il vuoto e il pericolo legati alla realizzazione dei desideri? Lasciando adesso da parte le illusioni di quel periodo, per noi altri, ben trincerati nella cultura dei simulacri di fine secolo, è facile riconoscere la forte complicità già esistente tra spettatori e registi nei confronti di un cinema che si proponeva di mostrare la realtà e di valutare il modo in cui essa si costruiva in immagine. «Bada bene, Haskell, che è tutto vero».

Innestate concitatamente sulla colonna sonora di *Medium Cool* (*America, America, dove vai?*, 1969) di Haskell Wexler, mentre i lacrimogeni minacciano il regista-operatore fuori scena, queste parole diventano emblematiche di tutta un'era. Esse segnano uno dei film più cruciali del periodo, uno di quelli che lottavano per mostrare una scorza di finzione in una realtà politica che faceva di tutto per dissimulare i suoi meccanismi. Ovviamente tutto questo non sarebbe durato. A metà degli anni '70, dopo la caduta di Nixon seguita da quella di Saigon, la realtà richiedeva un antidoto. *Rocky* (*id.*, 1976) stupì tutti per la sua capacità di offrire una breve catarsi alla nazione, con un pubblico che, in attesa dell'ennesimo film-verità, reagì prima con sollievo e poi con entusiasmo. *Star Wars* (*Guerre stellari*, 1977) confermò il ritorno della fantasy. «La Forza sia con te» si sostituiva a «Bada bene, Haskell, che è tutto vero», e la Forza è ancora rimasta con noi. Anche se i tardi anni '60 e i primi anni '70 ci hanno lasciato una pesante eredità.

Il reale si insinua in forme diverse, e la chiave d'accesso al cinema americano tra il 1965 e il 1975 è la diversità. A essere onesti, in tutte le sue fasi il cinema americano ha sempre offerto un campionario ben più ampio della pura e semplice fiction hollywoodiana, ma gli anni '60 segnarono un vero e proprio salto di grado e qualità. Rispetto al passato, c'era molta fiducia che le pratiche cinematografiche alternative potessero lasciare un segno visibile e significativo nella cultura mainstream. La vecchia Hollywood sembrava sfasciarsi assieme alle convenzioni borghesi che avevano dominato negli anni della guerra fredda. Sesso, droga, e rock and roll erano i nuovi idoli della cultura giovanile: fenomeni in larga parte ideati e sostenuti dalle lotte per i diritti civili e dal movimento contro la guerra del Vietnam. I dissidenti erano solo una minoranza della popolazione, eppure il loro influsso superò di gran lunga il loro numero, riuscendo a trasformare la cultura cinematografica assieme a tutto il resto. L'idea era che "loro", l'istituzione cinematografica, non potevano raccontare la tua storia – né rappresentare la tua visione della realtà – e allora dovevi farlo da solo. Vecchie pratiche come quelle dell'avanguardia ripresero forza e uscirono dall'oscurità. Il cinema politico radicale ritrovò nuovo impulso e vigore. Le forme e i generi interessavano molto meno delle identità e delle idee: la distinzione tra fiction e documento, le unità di stile si sfaldavano di fronte alla necessità di catturare sullo schermo la realtà di qualcuno. Eppure il reale e la realtà al cinema non sono mai stati termini poco problematici.

David Holzmann's Diary (Il diario di D. H., 1968) di Jim McBride, un film indipendente di un regista che in seguito continuò la sua carriera a Hollywood, pose il problema dello statuto ontologico del cinema in modi che continuano a trovare ripercussioni anche fra noi. Il personaggio principale del film, Holzmann (disegnato da L. M. Kit Carson), è un giovane newyorkese depresso e confuso sulla vita che si trova davanti a una cartolina di chiamata alle armi. Animato dal motto di Jean-Luc Godard, secondo cui «il film è pura verità ventiquattro volte al secondo», egli decide di registrare e di trasformare la sua vita in un film, per capire la verità su se stes-

L. M. Kit Carson in David Holzmann's Diary *di Jim McBride*

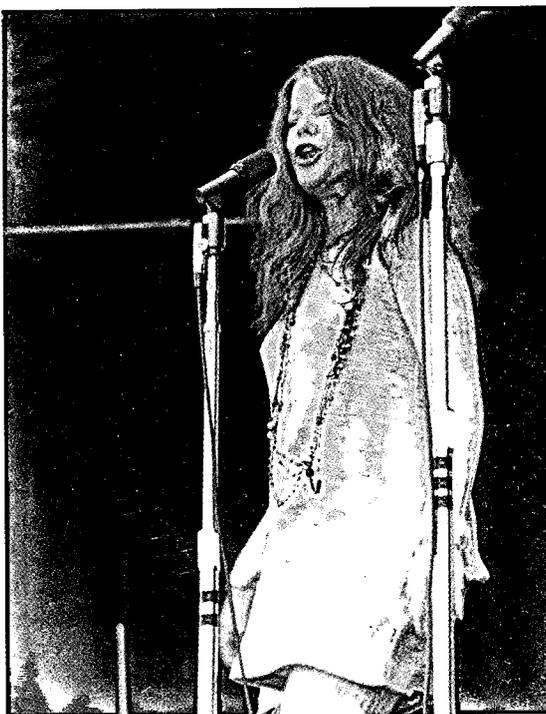
so. *David Holzmann's Diary* mette continuamente alla prova lo spettatore, il quale, per quanto cosciente di trovarsi di fronte a una finzione, davanti a molte scene e inquadrature continua a chiedersi: è un'azione improvvisata o una scena prevista dal copione? Quelle persone sono attori o passanti? Ciò che vediamo rientra in un piano prestabilito oppure di fatto interferisce sulla simulazione della realtà prodotta dal regista? In ogni caso, in mezzo a tanti interrogativi, per molti diventa alla fine difficile ricordare che David Holzmann non è una persona reale e che l'opera è una fiction di cinéma-vérité e non un vero diario in forma di film.

Negli anni '60, il film di McBride ha insinuato il sospetto che sia la finzione a creare una propria realtà, e che anche i registi di nonfiction si affidano ai codici e alle convenzioni della fiction per costruire una prospettiva sul mondo reale che ritraggono. Un caso di questo genere è "Newsreel", il movimento radicale di registi che si imposero nei tardi anni '60 per documentare la lotta politica e per diffondere idee e programmi della Nuova sinistra. Nei primi anni '70, "Newsreel" cedette al funzionalismo rampante e finì per inaridirsi in seguito alle critiche di altri registi del movimento, i quali lo accusarono, per esempio, di produrre film che erano solo «sacrosante ma pesantissime prediche politiche con l'aggiunta decorativa di qualche immagine». Tuttavia, ciò che oggi ci può interessare dei primi film "Newsreel" è precisamente il modo in cui quelle immagini producono "prediche

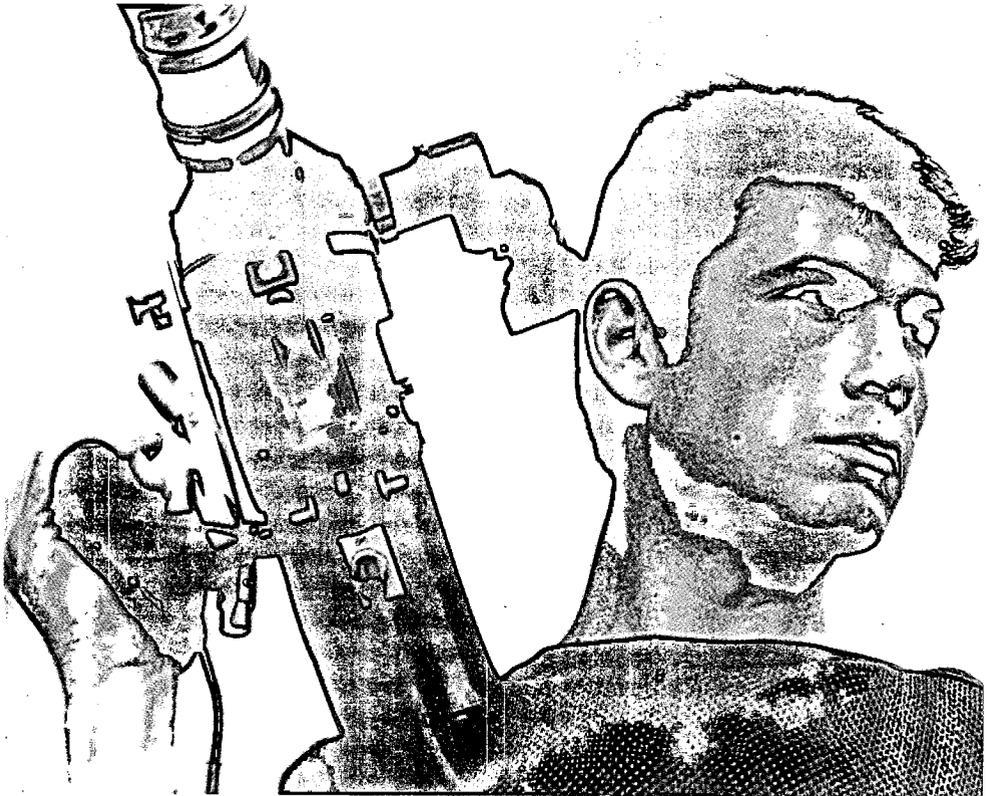
politiche". *Columbia Revolt* (1968), il documento collettivo di cinquanta minuti sui fatti del maggio '68 alla Columbia University di New York, quando gli studenti occuparono la sede dell'amministrazione e furono brutalmente picchiati dalla polizia mentre il palazzo veniva sgomberato, dichiara la sua politica non solo nelle sue intenzioni programmatiche ma nella stessa messinscena. La posizione della cinepresa, ciò che viene mostrato nelle inquadrature, il modo in cui vengono montate le diverse riprese, costituiscono di per sé un'ideologia che non ha bisogno di parole per spiegarsi.

Le immagini contro le parole. Anche sotto questo aspetto, *Medium Cool* è il testo cinematografico cruciale dei tardi anni '60. Il valore del film viene accentuato dal fatto di non aver ricevuto nessun finanziamento dalle major di Hollywood, e di aver rischiato la censura subito dopo la sua lavorazione. Wexler, suo regista e sceneggiatore, era un progressista che aveva cominciato la sua carriera girando documentari sul sindacato. Negli anni '50, quando il maccartismo di fatto soffocò il cinema politico di sinistra, Wexler andò a lavorare a Hollywood, e vinse un Academy Award per il cinema con *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*Chi ha paura di Virginia Woolf?*, 1966). Nel panico generale che si venne a creare nei tardi anni '60, gli studi cinematografici, avendo perduto molto denaro e incerti sulle aspettative del pubblico, si misero alla ricerca di nuovi registi che avessero l'aria di essere più al passo coi tempi. Fu così che la Paramount offrì a Wexler la possibilità di girare. E lui partì da una storia proposta dalla produzione su un ragazzo e un fotografo, ambientandola a Chicago; poi trasformò il fotografo in un cameraman di telegiornale (interpretato da Robert Forster) che va per le strade a registrare la situazione politica della città. L'incursione del cameraman nel quartiere nero di Chicago apre un primo squarcio sul radicalismo nero degli anni '60 in una pellicola mainstream hollywoodiana: quando scopre che il suo canale tv permette all'Fbi di visionare il suo girato in esterno, anche il cameraman s'impegna politicamente. A un certo punto Wexler rivede la trama originaria per inserire eventi della politica nazionale dell'estate del 1968 (per esempio, il cameraman e il tecnico del suono si recano a Washington a filmare i funerali del candidato alla presidenza assassinato Robert F. Kennedy e il raduno anti-razzista della "Poor People Campaign" alla Casa Bianca). In seguito, nella parte finale del film, il cameraman rimane coinvolto nelle polemiche fuori e dentro la convention del Partito democratico tenutasi a Chicago nell'agosto del 1968. Le immagini e le parole. Il titolo del film, *Medium Cool*, si riferisce ironicamente all'assunto, allora molto noto, del teorico di mass media Marshall McLuhan, secondo cui la televisione era un mezzo "freddo" (da contrapporre a media "caldi" come la stampa e la radio) che avrebbe inaugurato una nuova fase di cultura e di comunicazione elettronica meno individualistica e più solidale, che egli definì "villaggio globale". Mica poi così freddo... conclude Wexler. E mostra la cinepresa di grosse reti televisive che riprende studenti che manifestano al grido «il mondo intero ci guarda» – uno slogan ambiguo che pare implicare che sono le immagini a mostrare la verità –, e dopo, mentre la polizia oscura le telecamere preparandosi a caricare, gli studenti che

implorano a voce alta: «Nbc... torna qui... resta con noi».

Se McBride poteva giocare satiricamente con cinepresa e "verità", in *David Holzmann's Diary*, con la sua miscela di fiction e attualità, Wexler cercò un intervento politico più diretto. «Bada bene, Haskell, che è tutto vero», s'insinua nella colonna sonora non solo come monito al regista (che per l'occasione era anche operatore) ma anche come richiamo allo spettatore che viene messo in guardia sul fatto che il film sta lasciando il dominio della finzione per entrare nel reale. Dobbiamo crederci? È un interrogativo a cui Wexler non sfugge. Mentre il cameraman si allontana in macchina dalla mischia (per lanciarsi in un incidente in cui rimane ucciso un uomo che era a bordo con lui), la sua autoradio trasmette la voce di un reporter testimone oculare che esclama: «Qui c'è gente che viene picchiata, voglio dire che tutto questo viene girato in Technicolor e in 3D». Non sappiamo se questa è una registrazione effettuata davvero durante i disordini, o una battuta scritta apposta per essere letta da un attore nel film. In ogni caso, è significativo che il parlante si affidi alle tecniche di realismo cinematografico per accentuare in chi ascolta l'effetto di realtà della scena che sta descrivendo. *Medium Cool* resta una delle opere più importanti dell'epoca, ma è evidente che il film vada ad aprire un vaso di Pandora di interrogativi su realtà e illusione, sul presunto coefficiente di realtà dell'immagine che in genere i registi preferiscono contenere. Anche se i film di non fiction solitamente traggono forza dall'autoriflessione dei movimenti socio-politici che chiedono alla forma documentaria di affermare la loro versione della realtà, senza nessuna ambiguità. Come ha scritto Julia Lesage dei pioneristici documentari femministi dei primi anni '70 come *Janie's Janie* (La Janie di Janie, 1971) di Geri Ashur e *The Woman's Film* (Il film della donna, 1971) del Comitato femminile del Cinegiornale di San Francisco, «i pregiudizi nei confronti delle donne lasciano il posto all'esibizione dei loro desideri reali, delle loro contraddizioni, delle loro decisioni e analisi sociali». Una tale esi-

Janis Joplin in Monterey Pop *di Don Alan Pennebaker*

bizione del reale non poteva essere compromessa insinuando nel loro lavoro delle ambiguità sullo statuto dell'immagine.

Allo stesso modo i registi mainstream del cinema commerciale preferivano lavorare all'interno delle convenzioni formali della fiction piuttosto che nelle forme ibride di Wexler, pur mostrandosi disposti a porre analoghe questioni sul valore delle immagini e sull'epistemologia di chi crea le immagini e di chi vi assiste. In *Midnight Cowboy* (*Un uomo da marciapiede*, 1969), John Schlesinger avrebbe voluto mostrare più apertamente l'affinità del suo lavoro con il cinema newyorkese d'avanguardia, e in particolare con l'indagine sulla sottocultura gay condotta da Andy Warhol: tuttavia, solo gli addetti ai lavori riescono a cogliere l'ironia sottesa alla scena in cui i personaggi Hansel e Gretel McAlbertson – interpretati dagli attori warholiani Gaston Rossilli e Viva – fotografano Joe Buck (Jon Voight) e Tatso Rizzo (Dustin Hoffman) e li invitano a un party nel loft della Factory di Warhol. In maniera più o meno simile il film rivelazione di Martin Scorsese, *Mean Streets* (*Mean Streets-Domenica in*

Robert Foster in Medium Cool *di Haskell Wexler*

chiesa, lunedì all'inferno, 1973) venne girato sul posto, nel quartiere di Little Italy a New York, e Scorsese occasionalmente utilizzò riprese mobili dal vivo (come le inquadrature nella sequenza finale della festa di San Gennaro a Mulberry Street). Tuttavia Scorsese evita di assorbire la realtà nel suo mondo fittizio, insistendo sul fatto che la Little Italy della sua messinscena costituisce uno spazio psicologico. Lo spettatore può rapportare la propria esperienza di Little Italy alla geografia mentale di Scorsese, ma solo per vedersi confermare che il regista è riuscito a creare un luogo che esiste soltanto nella sua finzione.

Molti dei maggiori film hollywoodiani dei primi anni '70 tornano sui problemi posti da Wexler, ma in una forma puramente fittizia. *The Conversation* (*La conversazione*, 1974) di Francis Ford Coppola e *Chinatown* (*id.*, 1974) di Roman Polanski sono opere che resistono al tempo e non a caso ebbero la nomination dall'Academy Award come migliori film, nell'anno in cui Coppola si ritrovò a competere contro se stesso e vinse per la seconda volta con *The Godfather Part II (Il padrino parte seconda)* l'Oscar per il miglior film. Almeno una volta, a Hollywood, i valori dell'arte coincisero con quelli dell'industria. *The Conversation* tratta di un abile tecnico del suono, Harry Caul (Gene Hackman) che viene assunto per origliare i discorsi di una coppia che passeggia in Union Square a San Francisco. La sequenza d'apertura mostra il *modus operandi* di microfoni nascosti che captano suoni a distanza e di vari registratori che raccolgono i dati grezzi che Harry integra e tratta tecnologicamente fino a ottenere una registrazione comprensibile. Gradualmente, però, il film comincia a porre la questione di quanto le tracce sonore raccolte da Harry possano rappresentare una copia del reale. La sua competenza tecnologica si rivela in realtà un'operazione di selezione, in cui l'insieme delle sue propensioni estetiche, ideologiche e psicologiche dà forma a ciò che lui crede di aver solo registrato. Il tecnico del suono è, in breve, un artista che produce finzione credendo che sia vera, per poi scoprire, con suo grande sconcerto e disappunto, la discrepanza tra la propria invenzione e la ben più vasta narrazione in cui si trova coinvolto. *Chinatown* sviluppa un motivo simile nel quadro di un genere più popolare e mostrando una tendenza al revisionismo dei generi condiviso da un gran numero di registi e teorici dell'epoca, che aspiravano a mettere in discussione e a trasformare il codice dei generi cinematografici tradizionali. Nel western, per esempio, *The Wild Bunch* (*Il mucchio selvaggio*, 1969) elabora il codice di violenza tipico di questo genere e *Little Big Man* (*Piccolo grande uomo*, 1970) di Arthur Penn parte liberamente dallo stereotipo del nativo americano come selvaggio, ostacolo alla colonizzazione euroamericana dell'Ovest.

Quanto alla *detection* in versione cinematografica, il revisionismo di *Chinatown* era stato preceduto da quello di *The Long Goodbye* (*Il lungo addio*, 1973) di Robert Altman, ma la forza ben più duratura del film di Polanski non deriva solo dalla messa in discussione del genere, ma dalle sue risonanze politiche e storiche, dalla sua capacità di leggere il potere e gli effetti del potere sulla vita

pubblica e privata delle persone. Ambientato negli anni '30, la ricostruzione storica del film è una versione fittizia delle circostanze reali per cui la città di Los Angeles convogliava dalla Owens Valley nella California centrale l'acqua necessaria alla sua espansione e al suo sviluppo (nonché allo sfruttamento e al profitto del capitale). Il genere della *detection* entra in gioco quando l'investigatore privato Jake Gittes (Jack Nicholson) viene chiamato a indagare sul misterioso annegamento dell'ingegnere idraulico più autorevole della città. Gittes, come Harry Caul in *The Conversation*, è uno specialista che per mestiere mette assieme i dati sparsi in una ricostruzione realistica, per scoprire la verità e risolvere un caso. Ma Jake, malgrado le apparenze, non deve occuparsi solo di mogli infedeli o di qualche gaglioffo, di giocatori d'azzardo e di ladruncoli dei quartieri malfamati di Raymond Chandler. La sua versione del reale viene continuamente spiazzata dalle manifestazioni di un potere che egli pensa di poter domare con le armi dell'astuzia e della competenza, ma che si rivela a ogni passo più forte ed esteso di quando lui stesso possa sostenere.

Negli anni successivi alcuni critici hanno attaccato i registi di questo periodo per il loro pessimismo, per aver dato ritratti di figure come Harry Caul e Jake Gittes – e di molti altri personaggi – impegnati a costruire una visione della realtà che viene sopraffatta da una realtà corrotta della cui segreta esistenza riescono a stento ad accorgersi. Se *The Graduate* e *Bonnie and Clyde* trasmettono un senso di sconfitta proprio negli anni delle lotte, i film successivi continuano a dire la stessa cosa finché la profezia non si avvera. Nonostante tutto questo, non credo sia esatto sostenere, come ha fatto qualcuno, che se avessimo avuto più registi come Sergej Ejzenštejn saremmo veramente riusciti a fare la rivoluzione. In Russia la rivoluzione ha preceduto i film di Ejzenštejn (e lo stato che ha contribuito a produrli alla fine si è rivoltato contro di lui). Il fatto di non lasciar spazio alle utopie non è certo un limite dei film dei tardi anni '60 e dei primi anni '70. Hollywood è sempre riuscita a inventare le utopie più velleitarie, soprattutto quelle totalmente slegate da qualsiasi ideologia. L'importanza dei film qui discussi è esattamente quella di non promettere nessun lieto fine. Nell'affrontare il rapporto tra immagine e realtà, in ultima analisi essi costringono lo spettatore a tornare al mondo per quello che è senza offrire nessuna consolazione, tranne quella che l'arte sa dare.

(Traduzione di Daniela Daniele)

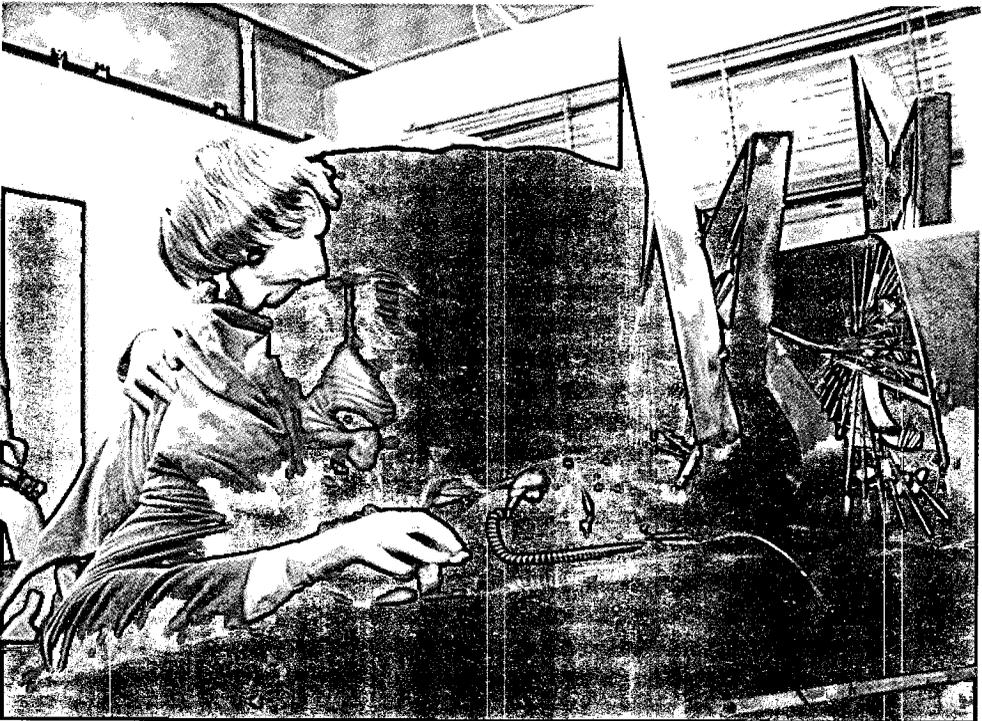
63

David Robinson
Free Cinema, Swinging Sixties e oltre

La Gran Bretagna è un'isola: venti miglia di mare l'hanno spesso isolata dai grandi eventi politici della storia dell'Europa continentale. L'establishment inglese può aver tremato di fronte alle rivoluzioni europee del 1789, del 1830, del 1848 e del 1917-19, ma in ultima analisi, per gli inglesi, i cataclismi di quegli anni furono solo lontani rumori. Il 1968 fu qualcosa di molto simile. Il governo e la polizia erano agitati; gli studenti erano invidiosi e pochi di loro sfidarono i professori; ma la massa era indifferente e poco informata. A ogni modo, gli inglesi erano molto contenti di aver già vissuto una rivoluzione culturale – euforica e priva di violenza – con gli "Swinging Sixties". Un nuovo clima culturale, che aveva le sue radici nel rinnovamento politico del dopoguerra e nel governo laburista eletto nel 1945, cominciò ad emergere alla fine degli anni '50. I conservatori erano tornati al potere nel 1951 e l'avrebbero mantenuto per tutto il decennio successivo. Tuttavia, attorno alla "Nuova Sinistra" – una sintesi, marcatamente inglese, di marxismo e umanitarismo che non ha niente a che vedere con il "New Labour" di oggi – venne cristallizzandosi un dissenso radicale. Questo è il periodo in cui comincia ad affermarsi una nuova generazione di scrittori e drammaturghi, in gran parte di estrazione proletaria e provenienti da realtà locali diverse. Generazione – ricordiamo John Braine, Alan Sillitoe, David Storey, Stan Barstow, Colin Wilson, Keith Waterhouse, Willis Hall, John Osborne, Arnold Wesker, Shelagh Delaney – che fu il prodotto di un sistema di istruzione più democratico. I lavori di questi drammaturghi furono prodotti principalmente da due teatri londinesi piuttosto rivoluzionari: il Royal Court, sostenuto dal direttore artistico George Devine e dal futuro regista Tony Richardson, e il Theatre Royal, Stratford East, creato e dominato da Joan Littlewood, che nel 1962 dirigerà il suo unico film, *Sparrows Can't Sing* (I passeri non sanno cantare), tratto da una produzione del Theatre Royal.

Free Cinema

Ancor prima di questi sviluppi, con il Free Cinema il cinema inglese aveva già proclamato l'avvento di un nuovo spirito. Il movimento fu un'invenzione di Lindsay

Anderson e può essere considerato il punto d'arrivo del lavoro da lui svolto (come co-redattore) nella rivista «Sequence». Il Free Cinema consisteva in una serie di programmi composti da cortometraggi (in gran parte documentari) a basso costo, prodotti in modo indipendente, e accompagnati da manifesti molto aggressivi, accuratamente pianificati per attirare l'attenzione della stampa. Il movimento denunciò la "gentilezza" borghese e urbana del cinema britannico del tempo, dichiarando al contempo il proprio impegno per un cinema politico e sociale che riconoscesse le realtà locali e le classi lavoratrici del paese. «Implicito nel nostro atteggiamento» – si legge nel manifesto del primo programma – «è il credo nella libertà, nel valore della gente, e nell'importanza del quotidiano». Il primo programma includeva, oltre a lavori di Anderson, anche *Momma Don't Allow* (Mamma non permette, 1955) che segnò il debutto alla regia di Tony Richardson e Karel Reisz. Non sorprende il fatto che quando i promotori del Free Cinema passarono al lungometraggio (grazie soprattutto al dinamismo e all'abilità organizzativa di Richardson) essi trassero i loro soggetti dai romanzi e dai testi teatrali dei nuovi scrittori. Nel 1959 Richardson fu il primo a tentare la via del lungometraggio con un adattamento di *Look Back in Anger* (*I giovani*

Robert Stephen e David Warner in Morgan, a Suitable Case for Treatment *di Karel Reisz*

arrabbiati, 1959) di John Osborne. Successivamente adatterà per lo schermo *The Entertainer* (*Gli sfasati*, 1960) sempre di Osborne, *A Taste of Honey* (*Sapore di miele*, 1961) di Shelagh Delaney e il romanzo di Alan Sillitoe *The Loneliness of the Long-distance Runner* (*Gioventù, amore e rabbia*, 1962). Il primo film di Reisz fu tratto da un altro romanzo di Sillitoe, *Saturday Night and Sunday Morning* (*Sabato sera, domenica mattina*, 1961), mentre Anderson realizzò una tragedia epica dal romanzo di provincia di David Storey *This Sporting Life* (*Io sono un campione*, 1963).

John Schlesinger era uno degli esponenti di una "scuola" rivale formata da giovani registi che provenivano dalla televisione. Definendo il loro lavoro "Captive Cinema" [giocando quindi sul significato della parola "captive", letteralmente "prigioniero", in opposizione a "free", "libero", ndt] si allinearono su posizioni marcatamente diverse rispetto al Free Cinema, di cui rifiutavano la coscienza civile e l'impegno "a sinistra". E tuttavia anche Schlesinger trovò le sue fonti di ispirazione, almeno inizialmente, nella nuova letteratura, adattando il romanzo di Stan Barstow *A Kind of Loving* (*Una maniera d'amare*, 1962) e il testo teatrale di Keith Waterhouse e Willis Hall *Billy Liar* (*Billy il bugiardo*, 1963). Il nuovo teatro e il nuovo cinema inglesi scoprirono e promossero le carriere di una nuova generazione di attori e attrici, molto diversi dalla vecchia tradizione, piena di attori beneducati, ben vestiti e con l'accento standard dell'Inghilterra del Sud. I nuovi arrivati – tra cui Alan Bates, Albert Finney, Tom Courtenay, Richard Harris, Rita Tushingham, Julie Christie, Glenda Jackson, Rachel Roberts – avevano spesso un look anticonformista ed erano molto orgogliosi di conservare i loro accenti regionali.

Swinging Sixties

Nei primi anni '60 l'atmosfera culturale inglese cambiò radicalmente. La beatlesmania, che esplose nel 1963, promosse l'Inghilterra a leader mondiale nella musica e nella moda, inaugurando così gli "Swinging Sixties". Nel cinema il successo internazionale del primo James Bond, *Dr. No* (*Agente 007 licenza di uccidere*, Terence Young, 1962) e di *Tom Jones* (*id.*, frutto della collaborazione di Tony Richardson, John Osborne e Albert Finney, 1963), film pieno di brio e di oscenità – un adattamento piuttosto irriverente di un classico della letteratura inglese del '700 – dette ancora più fiducia. Richard Lester (regista nato negli Usa) lanciò i Beatles sullo schermo con *A Hard Day's Night* (*Tutti per uno*, 1964) e *Help!* (*Aiuto!*, 1965); la band inglese sarà di lì a poco mitizzata dai cartoni animati del film di George Dunning *The Yellow Submarine* (*id.*, 1969). Lester – che veniva dalla televisione, e i cui spettacoli con Peter Sellers e i "Goons" avevano dato origine ad un genere di commedia surreale che anticipava i Monty Python – fece poi *The Knack and How to Get It* (*Non tutti ce l'hanno*, 1965), film che delineava il nuovo spirito di liberazione sociale e sessuale che caratterizzava gli Swinging Sixties ed il suo cinema. Tuttavia, l'icona più significativa del periodo fu *Darling* (*id.*, 1965) di John Schlesinger, ritratto di una gio-

vane modella (Julie Christie), bella e priva di morale, che nel corso della sua ascesa sociale e professionale abbandona tutta una serie di amanti. In seguito Schlesinger rappresenterà gli atteggiamenti del periodo successivo analizzando, in *Sunday, Bloody Sunday* (*Domenica, maledetta domenica*, 1971) – sceneggiato dalla critica cinematografica Penelope Gilliatt –, i dilemmi emotivi e sociali di un bisessuale. Con *Morgan, a Suitable Case for Treatment* (*Morgan, matto da legare*, 1966), sceneggiato da David Mercer, Karel Reisz offrì un ulteriore esempio di antieroe del tempo. Il film narra la storia di un giovane condotto alla pazzia da un matrimonio con una donna di diversa estrazione sociale.

Il primo film di Ken Russell, *French Dressing* (Condimento francese), è del 1963. Tuttavia, il suo contributo più significativo all'arte visiva degli Swinging Sixties fu una serie di fresche biografie romanzate di grandi compositori fatte per la televisione. Questi lavori forniranno lo spunto per una serie di film che scandalizzeranno il pubblico e che, in qualche modo, daranno in eredità al nuovo decennio lo spirito degli anni '60. Il miglior film di Russell, un adattamento piuttosto fedele del romanzo di D. H. Lawrence *Women in Love* (*Donne in amore*, 1969) è diverso dagli altri lavori anche se la scena della lotta, con Alan Bates e Oliver Reed nudi, divenne, a suo tempo, piuttosto famosa. Seguirono *The Music Lovers* (*L'altra faccia dell'amore*, 1971), *The Devils* (*I diavoli*, 1971), *The Boy Friend* (*Il boy friend*, 1972), *Savage Messiah* (*Messia selvaggio*, 1972), e *Tommy* (*id.*, 1975). Le scene di sesso e di violenza di *The Devils* – una versione della storia delle streghe di Loudun – assicurarono a Russell il suo più grande "succès de scandale". Il film merita di essere ricordato anche per un altro motivo: Derek Jarman, che lavorò al film come costumista, decise proprio dopo quest'esperienza di abbandonare la pittura e cimentarsi nel cinema.

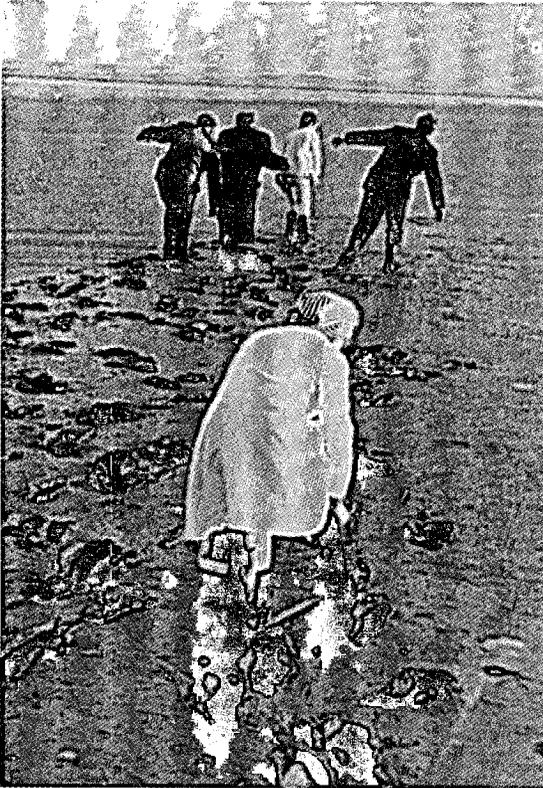
Questo periodo fu senz'altro il più cosmopolita nella storia del cinema britannico. Mentre alcuni registi inglesi furono attirati da Hollywood, un certo numero di cineasti stranieri trovò in Gran Bretagna una nuova patria. Joseph Losey, arrivato come esule dall'America per sfuggire al maccartismo, fu costretto inizialmente a lavorare sotto pseudonimo. In questo periodo fece alcuni dei suoi migliori film: *The Servant* (*Il servo*, 1963), *The Accident* (*L'incidente*, 1967), *The Go-Between* (*Messaggero d'amore*, 1971). Stanley Kubrick, che scelse spontaneamente di lavorare in Gran Bretagna, fece *Doctor Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Il dottor Stranamore, ovvero come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba*, 1964), *2001: a Space Odyssey* (*2001: Odissea nello spazio*, 1968) e *A Clockwork Orange* (*Arancia meccanica*, 1971). Nello stesso periodo anche alcuni registi europei lavorarono in Inghilterra; basta pensare a *Blow-up* (1966) di Michelangelo Antonioni, *Fahrenheit 451* (*id.*, 1966) di François Truffaut e *One plus one* (Uno più uno, 1969) di Jean-Luc Godard.

Il cinema degli Swinging Sixties ebbe vita breve. Già nel 1968 chi scrive era in grado di sottolineare le circostanze che lo stavano portando al declino (si veda

«Sight and Sound», inverno 1968-1969): «Per un po' tutto andò bene. I film non erano tutti da disprezzare e alcuni successi commerciali – i film dei Beatles, *Darling*, *Georgy Girl* (*Georgy, svegliati*, Silvio Narizzano, 1967), *Blow-up* – convinsero i distributori americani che il cinema inglese era una miniera d'oro, una riserva infinita di idee e talenti nuovi. Per un po' sembrò che ogni giovane regista televisivo o di teatro con un successo alle spalle – ma anche senza – fosse destinato a fare cinema finanziato da soldi americani. Forse nella storia del cinema non era mai successo che i produttori fossero così interessati a idee e personalità nuove. Fu un'utopia molto breve. Inevitabilmente, ciò che era sembrato talento si rivelò essere tutt'altro. Più di una casa di produzione hollywoodiana sta probabilmente pagando il prezzo di investimenti avventurosi, e tiene nel cassetto film costosi – che è meglio non nominare – che nessuno ha mai visto e che se mai fossero visti sembrerebbero piuttosto consumati. [...] Il problema è che questa situazione ha indotto produttori e distributori a essere molto più cauti, anzi, ad abbandonare totalmente lo spirito avventuroso degli anni precedenti. Gli ultimi sviluppi li hanno portati a ricredersi, confermando cioè il vecchio credo che è meglio diffidare di idee e talenti nuovi, e di qualsiasi esperienza al di fuori degli abituali circuiti commerciali». (La sindrome del "fiasco che segue il boom" è piuttosto frequente nel cinema inglese: alla fine degli anni '90 stiamo assistendo allo stesso processo).

Christine Noonan e Malcolm McDowell in If... *di Lindsay Anderson*

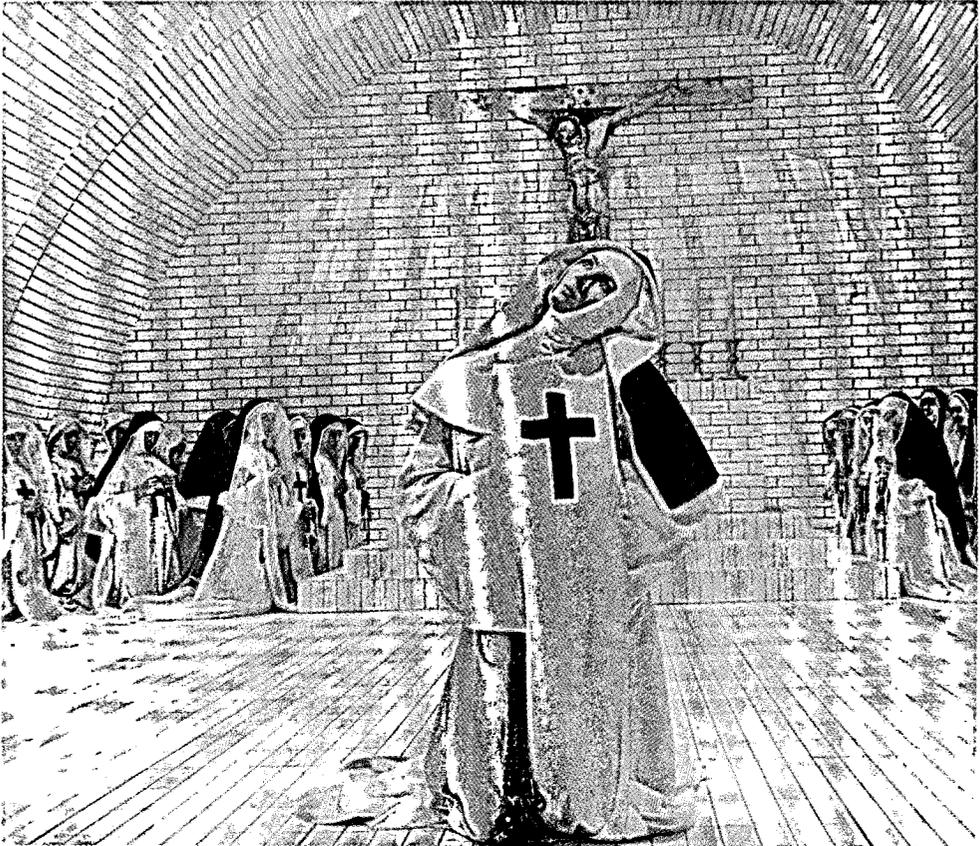
Dopo il '68

Quando giunge l'anno cruciale, il 1968 appunto, si può dunque dire che lo Swinging Cinema è finito, e che il cinema britannico si sta avviando verso un lungo periodo di riflusso durante il quale diventerà sempre più difficile fare film, di qualsiasi tipo. Nel frattempo i registi che avevano lavorato tra la fine degli anni '50 e l'inizio

Tell Me Lies *di Peter Brook*

degli anni '60 sembrano aver abbandonato l'iniziale impegno per le cause civili e sociali, le tematiche contemporanee, le culture locali e le esperienze della nuova classe proletaria. Al contrario dimostrano particolare interesse per un genere, il dramma in costume, che ha spesso rappresentato un rifugio sicuro sia per i registi che per il pubblico di questo paese. Nel 1968, anno rivoluzionario per eccellenza, Tony Richardson guarda alla guerra di Crimea con *The Charge of the Light Brigade (I 600 di Balaklava)*, mentre con *Isadora* (*id.*, 1970) Karel Reisz ci riporta a un passato esotico. Pochi mesi prima John Schlesinger aveva adattato il romanzo vittoriano di Thomas Hardy *Far from the Madding Crowd* (*Via dalla pazza folla*, 1967). Solo Lindsay Anderson – resistendo caparbiamente alla tentazione di andare a Hollywood – rimane fedele ai canoni del Free Cinema, anche se la sua critica pungente della società inglese si trasforma in una forma peculiare di "commedia epica" ("epica" nel senso brechtiano del termine). Questo nuovo stile appare per la prima volta in *The White Bus* (L'autobus bianco, 1967), un film di quaranta minuti che offre un microcosmo caricaturale della società di provincia. Nelle intenzioni originali il film doveva essere uno dei tre episodi di un'opera collettiva dal titolo *Red, White and Blue*. Gli altri episodi, diretti da Tony Richardson e Peter Brook, non vengono mai completati, e quello di Anderson è rimasto praticamente sconosciuto.

Dopo *The White Bus*, Anderson fa *If...* (*Se...*, 1968), il suo film più riuscito, e uno dei pochi classici del cinema inglese. Un college privato diventa metafora di una struttura sociale superata e dà modo ad Anderson di esaminare in dettaglio le dinamiche della repressione e della ribellione. Il tono spazia liberamente dal lirismo e dall'epico alla farsa e alla violenza, grazie alla presenza di una galleria grottesca di ritratti del "carattere inglese". *If...* è l'unico film inglese che guardò positivamente alle

sommosse turbolente del 1968, e pertanto apparve particolarmente attuale al momento della sua uscita. La scena finale, con Malcolm McDowell e Christine Noonan accovacciati sul tetto della scuola mentre sparano sulla folla – dove ogni settore dell'establishment inglese è rappresentato – diventa un'icona del periodo. *O Lucky Man!* (*id.*, 1972), anch'esso sceneggiato da David Sherwin, è il seguito di *If....* In quest'ultimo film Anderson segue il giovane rivoluzionario negli anni della crescita e delle tentazioni della società materialista.

Anche se nessun altro regista di fiction emulò l'impegno politico di Anderson – era anche difficile aspettarsi che qualche altro distributore emulasse gli sforzi donchisciotteschi della Warner Brothers per *If...* – cominciò comunque a diffondersi un'atmosfera piuttosto "seria", reazione questa alla leggerezza degli Swinging Sixties. La guerra del Vietnam risvegliò un forte sentimento antimilitarista, tendenza

Vanessa Redgrave in The Devils *di Ken Russell*

questa che si riflette nella prima opera da regista di Richard Attenborough *Oh! What a Lovely War* (*Oh, che bella guerra*, 1969), in *Tell Me Lies* (Dimmi bugie, 1969) di Peter Brook, e in *The War Game* (Il gioco della guerra, 1965), film girato da Peter Watkins per la Bbc, ma da quest'ultima prontamente censurato nella convinzione che avrebbe "sconvolto" troppo il pubblico inglese. Watkins fece poi *Privilege* (*id.*, 1967), la storia di una star della musica pop che viene usata dal potere per indurre il popolo alla sottomissione. *Punishment Park* (Campo di punizione, 1971), il film successivo, è un'allegoria sul potere; ambientato in un futuro molto vicino, il film racconta di come ai cittadini dissenzienti lo stato dia la possibilità di scegliere tra l'andare in prigione e il tentare di uscire vivi da un percorso di guerra, potenzialmente letale, che si svolge nel parco che dà il titolo al film.

Tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, debuttano molti dei registi che daranno forma al cinema inglese degli anni '80 e '90. Per affermarsi dovranno però aspettare, poiché la situazione economica del settore è piuttosto critica e poco propizia ai giovani registi, soprattutto a quelli che, in modi e forme diverse, erano tornati ai valori del Free Cinema. Ken Loach, il primo della nuova scuola a cimentarsi nel lungometraggio, debuttò nel 1967 con *Poor Cow (id.)*, a cui seguì *Kes* (*id.*, 1969), film ben accolto sia dalla critica che dal pubblico. È significativo ricordare che l'uscita del film fu molto ritardata a causa dello scarso interesse o della mancanza di fiducia dei distributori. Solo a partire da *Looks and Smiles* (Sguardi e sorrisi, 1982) Loach riesce a lavorare con regolarità per il cinema. Mike Leigh, che aveva già dimostrato il suo enorme talento a teatro, debuttò nel 1972 con *Bleak Moments* (Momenti cupi), ma dovette poi aspettare ben sedici anni per fare il secondo film, *High Hopes* (*Belle speranze*, 1988). Nel frattempo poté lavorare solo per la televisione. Stephen Frears fu un po' più fortunato visto che tra il primo, *Gumshoe* (Scarpa di gomma, 1972), e il secondo film *The Hit* (Il colpo, 1984) passarono solo dodici anni. Nel frattempo anche Frears fece degli ottimi lavori per la televisione. Dopo *A Bigger Splash* (Uno spruzzo più grosso, 1974), Jack Hazan ha fatto solo due lungometraggi. La trilogia autobiografica di Bill Douglas – *My Childhood* (La mia infanzia, 1972), *My Ain Folk* (La mia gente, 1974) e *My Way Home* (Il mio ritorno a casa, 1978) – ottenne riconoscimenti all'estero, ma solo nel 1987, poco prima della sua scomparsa, Douglas riuscì a fare un altro film, *Comrades* (*Comrades-Uomini liberi*, 1986). Si può dunque dire che gli anni bui che seguirono le scoperte del Free Cinema e l'euforia degli Swinging Sixties hanno costretto i registi della generazione successiva a essere molto pazienti.

(Traduzione di Veronica Pravadelli)

Irina Rubanova

Barricate a Parigi, carri armati a Praga

Il "maggio rosso" deflagrato nella capitale francese nella primavera del 1968, fu percepito a Mosca, Leningrado, Kiev, e persino a Varsavia e a Budapest, come un'avvincente avventura nella vita multicolore e pittoresca del mondo borghese. Niente di più. Questo in parte voleva la propaganda ufficiale che forniva un'informazione accuratamente selezionata sulla contestazione giovanile in Europa. Attraverso la cortina di ferro filtravano notizie sul fatto che gli studenti parigini avevano ammassato tronchi nel boulevard Saint Michel per costruire delle barricate a pochi isolati da lì, in rue Gay Lussac. Si seppe che gli stessi studenti avevano occupato il teatro Odéon, sventrato le poltrone della platea e trasformato quella sala storica nella prima linea della rivoluzione sessuale, facendone al contempo una vera e propria latrina. Si seppe anche che gli ideologi del movimento ritenevano che queste azioni rappresentassero una protesta simbolica contro la borghesia integralista, corruttrice dell'intera vita sociale, compresa la cultura; come simbolo teatralizzato di questa protesta organizzarono l'autodafé del direttore dell'Odéon, il grande Jean-Louis Barrault, che successivamente, in modo tutt'altro che simbolico, fu addirittura cacciato dal teatro. I mass media sovietici riferirono in modo piuttosto colorito come famosi registi quali Jean-Luc Godard e François Truffaut insieme ad altri compagni, infervorati dall'indignazione studentesca, avessero fatto saltare la XXI edizione del Festival di Cannes. Nella cronaca televisiva di tanto in tanto baluginavano immagini di manifestazioni in cui infuriava Daniel Cohn-Bendit. Ma solo di sfuggita, sommersa dalla cronaca varia, trapelò la notizia dello sciopero generale che dilagava in Francia e della grandiosa manifestazione di massa che aveva attraversato tutta Parigi all'inizio di maggio, e che in una certa misura era stata il segnale d'inizio delle lotte studentesche, più radicali nella forma e più inoffensive nei contenuti. La propaganda sovietica passò completamente sotto silenzio "l'affaire Langlois" che aveva portato scompiglio negli ambienti cinematografici e studenteschi francesi, tradizionalmente tra i più cinefili d'Europa. La lotta per la riabilitazione del direttore della Cinémathèque Française, Henri Langlois, ingiustamente destituito dall'incarico, prese le proporzioni di un movimento contro l'ingerenza dello stato nel campo cinematografico e di una

lotta per la sua autonomia e indipendenza. Come incarnazione dell'auspicata autonomia furono proclamati nel bel mezzo delle contestazioni studentesche (il 17 maggio) i cosiddetti "États Généraux du Cinéma Français".

La propaganda sovietica procedeva secondo la formula ereditata da Lenin: ciò che non rientrava nella dottrina veniva censurato, non traspariva, semplicemente veniva ignorato. In questa luce tendenziosa gli avvenimenti parigini della primavera del 1968 non poterono esercitare alcuna influenza su quella società tagliata fuori dal mondo dalla cortina di ferro e, di conseguenza, nemmeno sulla sua arte. Inoltre, l'abile selezione dei fatti ebbe come effetto un loro diffuso rifiuto e la riprovazione da parte dell'opinione pubblica. In Russia infatti Jean-Louis Barrault era ben noto e adorato dal pubblico; inoltre, a un tratto, a quegli atti di vandalismo culturale erano seguiti programmi di messa al bando dell'arte, considerata come mero prodotto della borghesia e al suo completo servizio; nella stessa direzione si muoveva, ad esempio, il rifiuto del cinema di finzione – considerato uno strumento di manipolazione della coscienza di massa da parte del potere – che non suscitò in Russia alcuna simpatia. Godard e compagni, autodefinitisi "Groupe Dziga Vertov", promossero il documentario d'agitazione politica, considerandolo l'unica creazione urgente del momento. All'*intelligencija* artistica sovietica questo ricordava fortemente l'atteggiamento liquidatorio del periodo postrivoluzionario, i vecchi slogan del tipo «A fuoco Raffaello! Abbasso l'arte!», o ancora «Facciamo del teatro Bol'soj il silos più bello del mondo!», la cui messa in atto provocò lo stravolgimento e l'impoverimento della cultura russa, ucraina, georgiana, ecc., portando alla scomunica di centinaia di talenti, se non addirittura al loro annientamento.

Il rapporto degli intellettuali sovietici con gli avvenimenti del maggio '68 a Parigi e negli altri paesi europei fu negativo anche per il fatto che poco tempo prima, per via di un'informazione altrettanto scarna, erano stati storicamente trascinati per la seconda volta in una guerra contro il proprio patrimonio culturale; e, come nella Russia negli anni '20, questa guerra fu accompagnata da un rivolgimento violento e classista della società. Per fortuna la rivoluzione culturale cinese ebbe luogo in un periodo in cui le relazioni tra i due paesi erano piuttosto tese e non si esigette da parte dei popoli sovietici alcun "aiuto amichevole", tipo quello che – ahimé! – fu fornito alla Cecoslovacchia solo tre mesi dopo la deflagrazione parigina.

C'era un altro fattore che contribuiva a ridurre l'influenza degli avvenimenti del maggio francese. Oltre al rifiuto storico del trotzkismo che ispirava la "nuova sinistra" di Saint Germain e della sua nuova versione del maoismo, categoricamente estranei all'esperienza del maggio risultarono essere gli echi dell'eccitazione che s'impadronì dei nostri amici di Praga. All'uragano del "maggio rosso" facevano da contraltare le tiepide brezze della primavera di Praga. Al culto rivoluzionario della lotta continua e della radicale trasformazione del mondo – a suo tempo utopia dei proletari di Leningrado, dei marinai del Baltico e, successivamente, dei portuali di Shanghai e degli studenti della Sorbonne – i liberali del Partito comunista cecoslo-

vacco contrapposero l'uomo, iscritto nelle strutture esistenti della vita, e, quale cemento di queste strutture, videro il volto umano del socialismo.

Alla fine dell'inverno del 1968 a Mosca e Leningrado un gruppo di giovani registi di Praga e di Bratislava allora sconosciuti ai più presentò i propri film. *Konkurs* (Il concorso, 1963) e *Černy Petr* (*L'asso di picche*, 1963) di Miloš Forman, *Ostre sledované vlaky* (*Treni strettamente sorvegliati* o *Quando l'amore va a scuola*, 1966) di Jiří Menzel, *Démanty noci* (I diamanti della notte, 1964) di Jan Němec, *Josef Kilian* (id.,1963) di Pavel Juráček fecero un'impressione paragonabile solo a quella esercitata a suo tempo dai film del Neorealismo italiano, da quelli di Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, dai film di Ingmar Bergman o dalle prime produzioni della Nouvelle Vague francese. L'orientamento artistico dei giovani registi cecoslovacchi coincideva con la linea fondamentale dei registi sovietici della nuova generazione: Andrej Tarkovskij, Andrej Koncalovskij, Il'ja Averbach, Gleb Panfilov, Larisa Šepit'ko, Otar Ioseliani. Senza dichiarazioni né slogan chiassosi, ma solo attraverso la propria pratica artistica, essi confutavano il presupposto stesso dell'ideologia sovietica che considerava l'individuo come un mero ingranaggio della gigantesca macchina in grado di sovvertire le fondamenta stesse della vita. I nuovi registi sovietici (ma anche scrittori, artisti, musicisti) erano interessati proprio all'autodeterminazione dell'individuo, al dramma esistenziale del singolo, alla sua ricerca spirituale.

Rodina električestva *di Larisa Šepit'ko*

Certo, da questo punto di vista la nuova generazione aveva avuto dei predecessori: Michail Kalatozov, Pavel Čuchraj, Marlen Chuciev, Michail Kalik. Tuttavia i loro film erano per lo più delle eccezioni, delle manifestazioni isolate, dei fatti atipici. Li si rimbeccava, si puntava loro contro il dito, ma non furono oggetto di vere e proprie persecuzioni; cosicché, nell'insieme, né *Letjat žuravli* (*Quando volano le cicogne*, Kalatozov, 1957), né *Ballada o soldate* (*La ballata del soldato*, Čuchraj, 1959), né tan-

tomeno *Mne dvadcat' let* (*Ho vent'anni*, Chuciev, 1964) esercitarono un'influenza notevole. Ben altra cosa invece furono i Sestidèsjatniki ("quelli degli anni '60"). La loro visione del mondo e dell'uomo equivalse ad uno smottamento tellurico nel monolite della dottrina sovietica, persino in quella successiva al periodo stalinista. Sostenuti in blocco dagli amici, essi divennero invisi al potere. Proprio in questo senso l'anno 1968 segna un confine nella storia dell'arte sovietica. Un oscuro confine. I carri armati nelle strade di Praga segnarono l'inizio di un periodo di stagnazione nella politica, anzi, per meglio dire, un periodo di vera e propria reazione. La saturazione dei cosiddetti "scaffali" dell'archivio dei film proibiti segnò l'inizio della deriva nella melma brezneviana. Anche questa era venuta fuori nel 1968.

Paradossalmente le prime vittime furono i film girati in occasione di celebrazioni ufficiali dello stato: nel 1967 si festeggiò in modo pomposo e magniloquente il cinquantesimo anniversario della rivoluzione d'ottobre. Con i soldi generosamente elargiti per l'occasione dovevano essere girati due film sulla rivoluzione, la cui realizzazione fu affidata a giovani registi esordienti. I giovani artisti affrontarono l'ufficialità del tema con molta serietà, ma il risultato fu piuttosto scoraggiante. Buona parte del lavoro fatto per quella ricorrenza fu vietato: rimase allo stato di sceneggiatura e vietata fu la realizzazione di *Antichrist* (L'Anticristo) di Elem Klimov. Qualche anno dopo questo progetto fu ripreso e prodotto con il titolo giudicato edificante di *Agonija* (Agonia, 1975). Ma anche il film finito dovette attendere l'uscita sugli schermi per quasi dieci anni. Fu diffuso l'almanacco «Nel nostro mondo bellissimo e luminoso» con la prosa di Andrej Platonov. Tratti da due racconti di Platanov *Angel* (L'angelo) di Andrej Smirnov e il mediometraggio *Rodina električestva* (La patria dell'elettricità, 1967) di Larisa Šepit'ko furono tolte dagli "scaffali" solo con la Perestrojka, nel 1987. Solo allora furono riabilitati il famoso *Komissar (La commissaria)* di Aleksandr Askol'dov, film d'esordio del regista, realizzato nel 1968 e rimasto il solo della sua carriera. Allora ebbero inizio anche le persecuzioni della censura per Kira Muratova, i cui film *Korotkie vstreči* (Brevi incontri, 1967) e *Dolgie provody* (I lunghi addii, 1971) più chiaramente di qualsiasi altro facevano eco ai lavori dei rinnovatori di Praga.

Lo stato comunista rigettava categoricamente la rivalutazione dell'«uomo ridicolo», quintessenza tradizionale della grande letteratura russa, che il cinema sovietico degli anni '60 voleva perpetuare. In modo ancora più categorico si oppose a questo cambiamento di prospettiva quando si rese conto che questa tendenza era gravida di un potenziale sovversivo solidale con l'*intelligencija* degli altri paesi del lager sovietico. Sulle rive della Senna si riuscì a limitare l'ingerenza dello stato nel campo del cinema. Sulle rive della Nevà e della Moscova le proporzioni della censura in quell'anno praticamente raddoppiarono.

(Traduzione di Ornella Calvarese)

75

Eva Zaorolová
Una contestazione alquanto diversa

Nel maggio 1968, mentre a Parigi la gioventù radicale innalzava barricate, a Praga raggiungeva il proprio apice il moto di rinnovamento del Partito comunista cecoslovacco comunemente definito "Primavera di Praga". Ma di lì a poco, mentre l'ondata di generale contestazione si era propagata sino a Venezia Lido, la Cecoslovacchia sarebbe stata occupata dalle "truppe degli alleati", giunte a soffocare i tentativi di risanamento della vita sociale del paese. Bastano solo questi due enunciati per cogliere le diversità di orientamento dei rappresentanti della cinematografia dell'epoca – Nová Vlna (nuova onda) degli anni '60 – in Occidente e all'Est. Così, mentre il protagonista del film *Prima della rivoluzione* (1965) di Bernardo Bertolucci va maturando le proprie convinzioni rivoluzionarie, il giovane operaio di *Každý den odvahu* (Il coraggio quotidiano, 1964) – l'opera prima di Evald Schorm – è amaramente disilluso dalla fede cieca negli ideali della "Rivoluzione". Mentre Marco Bellocchio stringe "i pugni in tasca" e vorrebbe fare a pezzi l'odiata famiglia borghese, Věra Chytilová nel suo *Sedmikrásky* (Margheritine, 1966) critica la società consumistica, ma d'altro canto mette alla berlina la furia anarchica delle due ragazzine protagoniste, per le quali non esiste più nulla di sacro. Le diversità sono comprensibili, date le discrepanze dell'evoluzione sociale. In Cecoslovacchia la cosiddetta "Rivoluzione socialista" fu attuata il 25 febbraio del 1948, quando il Partito comunista, col sostegno delle milizie popolari, mise fine da un giorno all'altro a qualsiasi tentativo volto a dare un assetto democratico alla vita politica della Cecoslovacchia del dopoguerra. Così fu spezzato anche il legame di continuità con l'evoluzione politica della prima Repubblica Cecoslovacca (1918-1938). Dal punto di vista formale il neo-costituito ordine "popolar-democratico" (la definizione è di per sé pleonastica) conservava la pluralità dei partiti politici. Ciononostante ogni potere era in realtà concentrato nelle mani dei funzionari del Comitato Centrale del PCC (Partito comunista cecoslovacco), rispetto al quale le rimanenti formazioni politiche – i due partiti del cosiddetto "Fronte nazionale" – si trovavano in condizione di sudditanza. Tuttavia, paradossalmente, quando un po' alla volta si giunse al ricambio dei quadri che sostenevano la linea dura stalinista con l'arrivo al potere di compa-

Farářův konek *di Evald Schorm*

gni più giovani e colti, fu proprio dalle loro fila che venne fuori la spinta necessaria perché si tentassero le riforme, che – s'intende – non avrebbero certo comportato una trasformazione radicale o un rovesciamento del regime, bensì un certo rinnovamento dello stesso, l'apporto di nuova linfa vitale per la sua rigenerazione.

D'altronde neanche i registi si sono sforzati più di tanto a tal fine: quelli più giovani per giunta non serbavano memoria dell'esistenza di qualcosa di diverso rispetto al regime e, in fin dei conti, proprio grazie al sistema di finanziamento statale della produzione cinematografica, non dovevano preoccuparsi affatto del reperimento dei soldi necessari all'attuazione dei propri progetti. In tal modo, una volta ottenuti i finanziamenti, avevano la possibilità di adoperarsi essenzialmente per mantenere uno spazio sufficiente alla loro libera espressione. La qual cosa non era certo facile, considerando che ogni progetto – a cominciare dal soggetto iniziale, passando per le diverse fasi della sceneggiatura, nonché attraverso l'intero processo delle riprese, per finire con il film nella sua confezione finale – doveva attraversare molteplici fasi di "approvazione" da parte delle commissioni competenti. Ne facevano parte esponenti di diverse istituzioni, non eccessivamente illuminati, le cui osserva-

zioni spesso conducevano gli autori alla disperazione. Per esempio i rappresentanti dell'Unione Vigili del Fuoco accusarono Miloš Forman di aver ridicolizzato, nel suo film *Hoří, má panenko* (*Brucia, ragazza mia*, noto anche con il titolo *Al fuoco, pompieri*, 1967), il lavoro dei pompieri e impedirono perciò la sua uscita nelle sale. I registi, tuttavia, godevano di un considerevole appoggio nell'ambito della Direzione Centrale della Cinematografia Cecoslovacca, che aveva le stesse competenze di un ministero ed era alle dirette dipendenze del Comitato Centrale del PCC. Ne era a capo all'epoca Alois Poledňák, che per il cinema, insieme agli organi direttivi di singoli gruppi di produzione, praticava una politica relativamente liberale, cosa che per giunta gli fu fatale poco dopo il 21 agosto 1968. Tuttavia ancor prima che le "truppe alleate" facessero il loro ingresso nel paese, la Primavera di Praga fece ancora in tempo, in virtù del suo moto precipitoso, ad abolire la censura. Fu così, in teoria, che gli artisti ottennero una libertà ancor maggiore, senza però poterne effettivamente usufruire. Ad ogni modo un certo numero di film vennero girati per tempo, ancora prima della fine del 1968 e nei primi mesi del 1969. Vojtěch Jasný riuscì ad ottenere al XXI Festival di Cannes il premio per la miglior regia con lo splendido film *Všichni dobří rodáci* (Tutti i buoni compatrioti, 1968), che tratteggiava la collettivizzazione forzata della campagna morava, ma il film non arrivò mai alla distribuzione. I continui tentativi di riforma, rafforzati dall'opposizione dell'intera popolazione all'occupazione, furono definitivamente troncati dal plenum di aprile del Comitato Centrale del PCC. Da questo momento in poi ebbe inizio il processo di "normalizzazione", cioè purghe, sospensione dei quadri dirigenti e svariate procedure per mettere alla prova la fedeltà degli impiegati ordinari (dovevano rispondere alla domanda: «Come si pone nei confronti dell'entrata delle truppe alleate nel paese?»). Comunque la censura ufficiale non fu restaurata: i "normalizzatori" ritenevano che l'autocensura sarebbe stata più efficace, e, in caso contrario, c'erano pur sempre le commissioni di controllo di cui sopra, che certo avrebbero badato al "mantenimento della direzione giusta". Il carattere machiavellico dei normalizzatori si evidenziò anche in virtù del fatto che i film girati in quel singolare intervallo di tempo successivo all'agosto 1968 non furono vietati, e ciò perché in realtà si ritenne ufficialmente che non fossero mai esistiti. Così solo pochi fortunati riuscirono a vedere la copia originale di *Smuteční slavnost* (La cerimonia funebre) di Zdeněk Sirový o *Pašťák* (Il riformatorio) di Hynek Bočan, oppure il rozzo montaggio di *Den sedmý, osmá noc* (Il settimo giorno, l'ottava notte) di Evald Schorm, mentre di film come *Skřivánci na niti (Allodole sul filo)* di Jiří Menzel o *Ucho* (L'orecchio) di Kachyňa e Procházka e di qualche altra pellicola se ne aveva conoscenza solo per sentito dire. La Nová Vlna fu dispersa: alcuni dei suoi rappresentanti fuoriuscirono dal paese e, in quanto "controrivoluzionari", i loro nomi furono cancellati da tutte le pubblicazioni ufficiali. Altri rimasero e non poterono girare nuovi film per un lungo periodo, né riconoscere come propri i film precedenti, degli anni '60, iscritti in una "lista nera" mai resa pubblica (e dunque ufficialmente inesistente).

Ma cosa è successo prima che questo miracolo cinematografico, di cui si è parlato nel mondo intero, facesse una così triste fine? Da chi era costituita quella «generazione senza monumenti» – così definita da Lino Micciché, che l'ha scoperta e resa nota – e a cosa mirava? Innanzitutto bisogna sottolineare che la Nová Vlna, o per meglio dire il Nuovo Cinema (giacché il fenomeno non è stato delimitato a una sola generazione, come invece è successo in altri paesi) è sorto in Cecoslovacchia in un contesto culturale più ampio che non, per esempio, in Francia. Come osserva Giuseppe Dierna, nel suo contributo a una pubblicazione uscita in occasione della retrospettiva *Il Film Cecoslovacco degli anni '60*, organizzata nell'ambito del Festival Cinema Giovani di Torino del 1994, «tra la fine degli anni '50 e il decennio successivo in Boemia prendono a pullulare teatrini dai nomi fantasiosi ("Lanterna Magica", "Ypsilon", "Brno sera", "Viola", "Paravento", "Alla ringhiera"), che avrebbero preparato la generazione che sarebbe poi esplosa (politicamente) nel '68». Alla nascita di questi teatri d'avanguardia – nel cui elenco non può mancare il "Semaforo", teatro praghese di fondamentale importanza per il periodo in questione – si accompagna un'attività creativa davvero febbrile anche nel campo della letteratura e delle arti figurative. Un posto particolarmente significativo in tale campo occupa il nome di Franz Kafka: nasce, infatti, in quel periodo un nuovo entusiasmo per le sue opere, che porta a numerose riedizioni, e nel 1963 viene organizzato persino un convegno interamente dedicato allo scrittore. Citiamo di nuovo Giuseppe Dierna: «Con la prima metà degli anni '60, la cultura ceca muta totalmente volto e lo schematismo del decennio di edificazione viene ora sostituito e sommerso da una liberazione, (quasi) senza precedenti, delle migliori forze creative... Mentre nella primavera del 1963 l'Associazione dei giornalisti cinematografici organizza, per protesta contro l'ostracismo cui il film è sottoposto, la prima di *Slnko v sieti* (Il sole nella rete, 1962) di Štefan Uher, mentre nelle sale cinematografiche vengono proiettati *Konkurs* (Concorso), *Černý Petr (L'asso di picche)* di Miloš Forman e *O něčem jiném* (Qualcosa d'altro) di Věra Chytilová, nelle librerie cominciano ad arrivare le prime copie di *Perlička na dně* (La perlina sul fondo), esordio narrativo del quarantanovenne Bohumil Hrabal, *Pan Theodor Mundstock* (Il signor T. M.) di Ladislav Fuks, il primo quaderno degli *Směšné lásky (Amori ridicoli)* di Milan Kundera e i primi volumetti di poesia di Vladimír Holan, i primi dopo quindici anni di silenzio editoriale forzato».

Il Nuovo Cinema cecoslovacco si è andato formando dunque un po' per volta, tenendosi per mano con le altre espressioni della cultura del paese. A differenza di quanto è avvenuto in Francia o in Germania, paesi in cui esso era espressione del rifiuto del "cinema di papà" delle generazioni precedenti, nel processo di rinnovamento della cinematografia ceca e slovacca si univano gli sforzi della generazione dei registi nati tra il 1919 e il 1920 (Otakar Vavra, Elmar Klos, Ján Kadár, Jiří Krejčík) e di quella dei nati negli anni '20 (František Vlačil, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, Ladislav Helge, in Slovacchia Stanislav Barabáš) con gli sforzi della generazione degli anni '30 (Věra Chytilová, Evald Schorm, Miloš Forman, Ivan Passer, Juraj

Herz, Jan Němec, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Zdeněk Sirový, Hynek Bočan, Pavel Juráček, Jan Schmidt, Antonín Máša, Drahomira Vihanová, in Slovacchia Štefan Uher, Juraj Jakubisko, Dušan Hanák, Elo Havetta, Peter Solan, Ivan Balada). Li accomunava l'avversione per l'estetica, ufficialmente dominante, del realismo socialista, con la sua visione in bianco e nero del mondo, nonché in senso lato l'avversione per l'ideologizzazione dell'arte. Le discrepanze tra la morale propagandata e la realtà, così come le ingiustizie perpetrate sui singoli individui in nome degli interessi generali dell'intera società, stimolano, per esempio, già sul finire degli anni '50, un rappresentante della prima generazione, Václav Kršek (1900-1969), a girare il film *Zde jsou lvi* (Hic sunt leones, 1958), oppure Ladislav Helge a realizzare il film *Velká samota* (La grande solitudine, 1959). Il primo di questi film viene proibito, il secondo nondimeno viene sottoposto a una critica stroncante. A questo punto, se gli autori più anziani, e per giunta membri convinti del Partito, venivano accusati di "tracce di pensiero borghese", revisionismo, sionismo, "atteggiamenti intellettuali", o di ulteriori peccati contro l'ortodossia dell'arte, (ossia il "giusto" modo di intendere l'attività creativa secondo i dettami imposti nel 1959 con la conferenza di Bánska Bystrica, avvenimento memorabile nonché tristemente noto nella storia del cinema

Žert di Jaromil Jireš

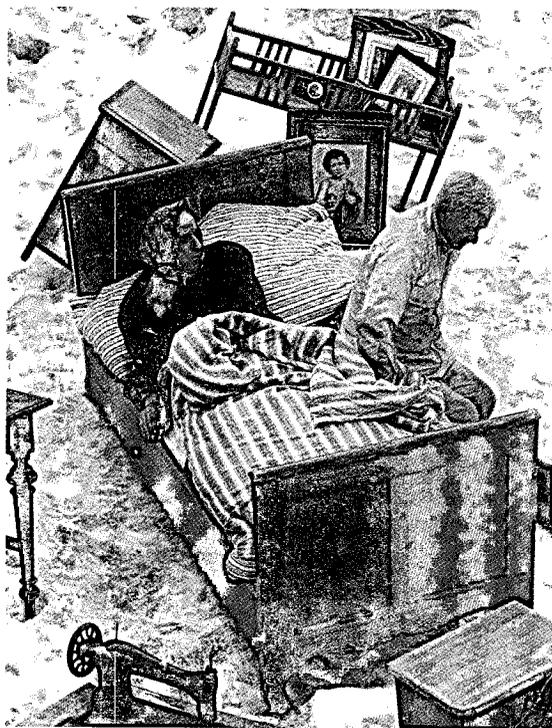
ceco) erano da ciò indotti a un minuzioso esame di autocoscienza e ad arrovellarsi con continui dubbi su se stessi, gli autori più giovani, invece, del tutto apartitici, non si sentivano più addosso chissà quali colpe metafisiche. «Il socialismo per loro non era già più una novità, non costituiva lo spartiacque della loro vita, bensì uno status quo, e non vedevano motivo alcuno per cui avrebbero dovuto chiamare "difetto" una porcheria immonda, "eccezione atipica" un farabutto e "difficoltà di crescita" delle effettive incapacità, né capivano perché mai avrebbero dovuto scusarsi del fatto che a loro piacessero le cose belle (comprese le donne nude), semplicemente in quanto belle» – osserva giustamente lo scrittore esiliato Josef Škvorecý nel suo libro *Všichni ti bystří mladí muži a ženy* (Tutti questi giovani in gamba).

Ad agire da collante, accomunando questi "giovani in gamba" in un blocco omogeneo, era più ciò che rifiutavano che ciò a cui tendevano. Tutti, compresi i colleghi slovacchi, studiavano all'Accademia di cinematografia di Praga (FAMU: Filmová a televizní fakulta Akademie Múzicých Umění), scuola che all'epoca godeva di grande fama, perlomeno quanto l'IDHEC di Parigi. Due personalità eccezionali hanno contribuito alla sua grandezza: Otakar Vávra – dotato di grande spirito pragmatico, passato indenne attraverso ogni regime, ma anche brillante regista e pedagogo eccezionalmente colto e capace – e Milan Kundera, poeta, scrittore e drammaturgo, solo di pochi anni più vecchio rispetto ai suoi stessi studenti. Grazie innanzitutto a queste due personalità di spicco – ma anche alle virtù del professor A.M. Brousil, personaggio per altro molto contraddittorio, tra i fondatori dell'Accademia nonché suo rettore per molti anni – la generazione degli anni '30 ebbe la possibilità di conoscere a fondo la grande lezione del Neorealismo italiano e di assorbire parallelamente anche gli insegnamenti del cinéma-vérité francese e del nuovo cinema americano. Così gli allievi della scuola poterono esordire sulla scena non solo preparati professionalmente, ma anche muniti di una solida formazione teorica.

Come i loro colleghi francesi, anche i rappresentanti della Nová Vlna godettero del sostegno della critica nazionale. Sulle pagine del mensile «Film a doba» e in altre riviste specializzate trovavano spazio, tra opinioni e dispute varie, le posizioni degli autori, mentre le recensioni e le analisi dei loro film contribuivano a far crescere l'interesse per le tematiche proposte e a far maturare le loro tendenze estetiche. In questo modo le varie tendenze e tematiche si differenziavano notevolmente sin dall'inizio: Miloš Forman – con i suoi primi film *Konkurs*, *Černý Petr*, *Lásky jedné plavovlásky* (*Gli amori di una bionda*, 1965), *Hoří, má panenko* –, il suo collaboratore Ivan Passer – con il suo *Intimním osvětlením* (*Illuminazione intima*, 1965) – e Jaroslav Papoušek – col suo tardo debutto *Nejkrasnější věk* (L'età più bella, 1968) – sono inclini alla satira sociale. Il fascino dei loro film sta tutto nella genuinità delle prestazioni di attori non professionisti e nella ripresa di situazioni reali di vita, come in un documentario, ma con un'ironia del tutto peculiare. Un simile carattere documentario così come la coloritura sociologica sono tratti significativamente caratteristici anche per i primi film di Věra Chytilová – *Strop* (Il soffitto,

Lásky jedné plavovlásky *di Miloš Forman*

1961), *Pytel blech* (Un sacco di pulci, 1962) e *O něčem jiném* – e di Jaromil Jireš – *Křik* (Il grido, 1963). Štefan Uher nel suo già citato film *Slnko v sieti*, prendendo a modello la Nouvelle Vague francese, mescola l'elemento documentario con l'immaginifico, la finzione poetica.

Perličky na dně (Perline sul fondo) costituisce una sorta di manifesto comune dell'Onda Nuova della cinematografia ceca. Si tratta di un film collettivo, composto da una serie di episodi basati sui racconti di Bohumil Hrabal e girati da Jiří Menzel – *Smrt pana Baltazara* (La morte del signor Baltazar) –, Jan Němec – *Podvodinci* (I truffatori) –, Evald Schorm – *Dům radosti* (La casa della gioia) –, Věra Chytilová – *Automat svět* (Mondo-macchina automatica) –, Jaromil Jireš – *Romance* (Romanza) –, mentre altri due episodi furono proiettati a parte: *Fádní odpoledne* (Un pomeriggio noioso) di Ivan Passer e *Sběrné surovosti* (Crudeltà riciclabili) di Juraj Herz. Questi giovani autori, con la loro scelta di soggetti e l'attitudine ad elaborarli, ma anche con il loro senso dell'umorismo specificatamente ceco, aderivano a quella stessa tradizione umanistica che nella cultura ceca avevano rappresentato prima della guerra Karel Čapek, Vladislav Vančura, Jaroslav Hašek e poi il loro successore Bohumil Hrabal.

Hoří, má panenko *di Miloš Forman*

La letteratura per alcuni di questi autori costituisce una fonte di ispirazione anche in seguito: Jiří Menzel, prendendo a modello ancora una volta Hrabal, gira *Ostře sledované vlaky* (*Treni strettamente sorvegliati*, 1966), film di grande successo e premiato con un Oscar. Nel 1969, anno critico, gira *Skřivánci na niti*, tratto sempre dal suo scrittore preferito, un film "tenuto sotto chiave" che solo nel 1990 ha la possibilità di vincere l'Orso d'oro a Berlino. Più tardi, quando gli è nuovamente consentito di tornare dietro la macchina da presa, Menzel dedica ancora a Hrabal i film *Postřižiny* (*Ritagli*, 1980) e *Slavnosti sněženek* (Le feste dei bucaneve, 1983). Intanto però sbalordisce tutti con *Rozmarné léto* (Un'estate capricciosa, 1967), trasposizione cinematografica eccezionalmente ben riuscita dell'omonimo racconto di Vladislav Vančura, un autore la cui lingua sfarzosamente rigogliosa, baroccheggiante, si oppone a qualsiasi tentativo di trasposizione, tanto linguistica quanto figurativa. Degno di nota è il fatto che, in questo stesso anno, con l'"intraducibile" Vančura si sia cimentato anche František Vlačil, il cui *Markéta Lazarová* (id., 1967) nel 1992 è stato proclamato dalla critica ceca il miglior film della storia della cinema nazionale. Anche i migliori film di Juraj Herz si ispirano a opere letterarie: *Spalovač mrtvol* (L'uomo che cremava i cadaveri, 1968) trae origine dall'omonima opera di Ladislav Fuks; *Petrolejové lampy* (Lampade a petrolio, 1971) da un'opera, allora già appartenente al passato, di Jaroslav Havlíček. Il primo lungometraggio girato per proprio conto da Jan Němec, *Démanty noci* (I diamanti della notte, 1964), deriva dall'opera di un altro importante scrittore, Arnošt Lustig, così come *Dita Saxová* (id.), film col quale nel 1967 Antonín Moskalyk aderisce alla Nová Vlna. *Nikdo se nebude smát* (Nessuno riderà, 1965), di Hynek Bočan, è un adattamento di uno scettico-ironico racconto di Milan Kundera, facente parte di *Amori ridicoli*, mentre sull'omonimo romanzo dello stesso Kundera è basato *Žert* (*Lo scherzo*, 1968) di Jaromil Jireš, autore che in questo periodo raggiunge la vetta del proprio percorso artistico anche con il film immediatamente successivo *Valerie a týden divu* (*Valerie e la setti-*

mana dei miracoli, 1970), ispirato ad una composizione dai toni surrealistici del poeta Vítězslav Nezval. Jan Procházka – altro scrittore contemporaneo che godeva inizialmente del favore dei più alti funzionari del PCC ma che dopo l'agosto 1968 cadde in disgrazia e fu accusato di revisionismo – fu coautore dei migliori film di Karel Kachyňa. L'ultimo film girato insieme dai due, il già citato *Ucho*, per vent'anni seguì la stessa sorte di *Žert* di Jireš, di *Skřivánci na niti* di Menzel, di *Den sedmý, osmá noc* di Schorm, di *Pašťák* di Bočan, anche questo tra l'altro tratto da un modello letterario e terminato solo nel 1990, di *Zabitá neděle* (Una domenica buttata via, 1969) di Drahomira Vihanová e di *Smuteční slavnost* di Zdeněk Sirový, adattamento ben riuscito del romanzo di Eva Kantůrková.

L'ispirarsi alla letteratura ceca moderna è dunque uno dei tratti caratteristici dei film girati in Cecoslovacchia negli anni '60. Sebbene si tratti di una tradizione che nella cinematografia ceca risale molto indietro nel tempo, la scelta dei soggetti non è in questo caso determinata da motivazioni che presuppongano il successo commerciale del prodotto cinematografico, come in epoca precedente alla guerra. Gli autori, nella fattispecie tanto quelli cui si applica l'etichetta "Nová Vlna" quanto i colleghi anagraficamente più grandi, scelgono i modelli letterari adatti a dare espressione ai propri dilemmi, al proprio disgusto per la miseria morale, la prepotenza e l'ipocrisia dei rappresentanti del potere, al loro modo di rapportarsi ai trascorsi recenti, alla loro posizione nei confronti del totalitarismo passato e presente, dell'assurdità degli assiomi dogmatici, della discrepanza tra le idee teoricamente propagandate e la prassi effettiva, del soffocamento dell'individualità e della limitazione della libertà, delle crudeltà e dei torti perpetrati sui singoli in nome della lotta di classe. I problemi di coscienza, la crisi etica e la domanda sul senso dell'esistenza costituiscono le tematiche centrali dei film di Evald Schorm – il citato *Každy den odvahu*, *Návrat ztraceného syna* (Il ritorno del figliol prodigo, 1966) – e dei film dello scenografo di Schorm al debutto Antonín Máša: *Bloudění* (Il vagare, 1966), *Ohlédnutí* (Lo sguardo indietro, 1968). Nessuno di questi film contiene una fede certa in una via d'uscita alla situazione contingente e tutti presentano un finale aperto. Nella citata opera prima di Drahomíra Vihanová *Zabitá neděle* (1969), film "tenuto sottochiave", il senso di abbattimento e di sconfitta esistenziale conducono il protagonista al suicidio.

Messi di fronte all'accusa di pessimismo e di discredito delle "conquiste della società socialista", gli autori cercano di reagire utilizzando particolari modalità d'espressione, usando un linguaggio stilizzato, simboli e metafore, il che del resto corrisponde alle tendenze del film europeo-occidentale della fine degli anni '60. Jan Němec, nella sua opera più significativa *O slavnosti a hostech* (Sulla festa e gli invitati, 1966), descrive una situazione assurda in cui un gruppo di persone viene terrorizzato dall'individuo che ha offerto la sua ospitalità. Věra Chytilová, nel suo già citato *Sedmikrásky*, conferisce a entrambe le figure antieroiche delle protagoniste movimenti da marionetta, interpola nell'azione alcune inquadrature documentaristiche di un'esplosione nucleare e utilizza costumi e scenografie stilizzate. Nel suo lavoro

immediatamente seguente, *Ovoce stromu rajských jíme* (Mangiamo il frutto dell'albero del paradiso, 1969), realizzato in collaborazione con Ester Krumbachová, questo metodo di stilizzazione si sviluppa in una variante moderna al tema biblico della cacciata dal paradiso. L'autore slovacco Elo Havetta, nella sua poetica *féerie Slavnost v botanickej zahradě* (La festa nel giardino botanico, 1969) lascia che tutti gli abitanti del villaggio vivano il pericolo e le insidie della guerra in una forma del tutto stilizzata, come pure fa Juraj Jakubisko, conterraneo più illustre nonché coetaneo di Havetta, nel suo film *Zběhovia a pútnici* (*Il disertore e i nomadi*, 1968). Il debutto di Dušan Hanák, altro significativo esponente slovacco della Nová Vlna, è del 1969 e trae il proprio titolo, *322* (id.), dalla sigla usata per la diagnosi del cancro, la cui minaccia si abbatte sul personaggio principale inducendolo a riflessioni sulla fugacità della vita presente. Anche qui ritroviamo utilizzati in maniera estremamente originale elementi metaforici tipici dei film degli anni '60.

Se il ricordato film di Němec *O slavnosti a hostech* è affine alle opere assurde di un drammaturgo davvero giovane che risponde al nome di Václav Havel, ancor di più sono vicini ai suoi lavori teatrali, nonché al loro padre spirituale Franz Kafka, i film di Pavel Juráček (1935-1989). Nel suo *Postava k podpírání* (Un tipo da aiutare, 1963), film di metraggio medio realizzato in collaborazione con Jan Schmidt, seguiamo i vani tentativi del protagonista, di nome Josef Kilián, di ritrovare il posto dove il giorno precedente aveva preso in prestito un gatto. Questo brillante sceneggiatore riuscì a realizzare in prima persona anche *Případ pro začínajícího kata* (Il caso del boia debuttante, 1969), sul motivo di *I viaggi di Gulliver* di Swift, prima di rompere definitivamente col regime comunista, cosa che gli causò una morte prematura. Il regime ha sulla coscienza anche la malattia e la morte di Jan Procházka, Elo Havetta, Jan Kadár, Evald Schorm e la paralisi creativa di una lunga serie di altri artisti. Vale a dire che non tutti ebbero la capacità e la forza di sopportare l'esilio oppure l'umiliazione che toccava a chi rimaneva. Chi mai può dire, oggi, come si sarebbe evoluto il Nuovo Cinema in Cecoslovacchia, se non ci fosse stato il 21 agosto 1968?

(Traduzione di Eleonora Gallucci)

Citazioni da:
Lino Micciché, *Una generazione senza monumenti nel Nuovo Cinema Cecoslovacco*, «Bianco e Nero», 9, settembre 1965; Giuseppe Dierna, *Una generazione che ha dissipato i propri talenti: onde, mareggiate e riflussi nella cultura ceca degli anni '50-'60*, in *Nova Vlna. Cinema cecoslovacco degli anni '60*, a cura di Roberto Turigliatto, Lindau, Torino 1994; Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*, Horizont, Praha 1991.

85

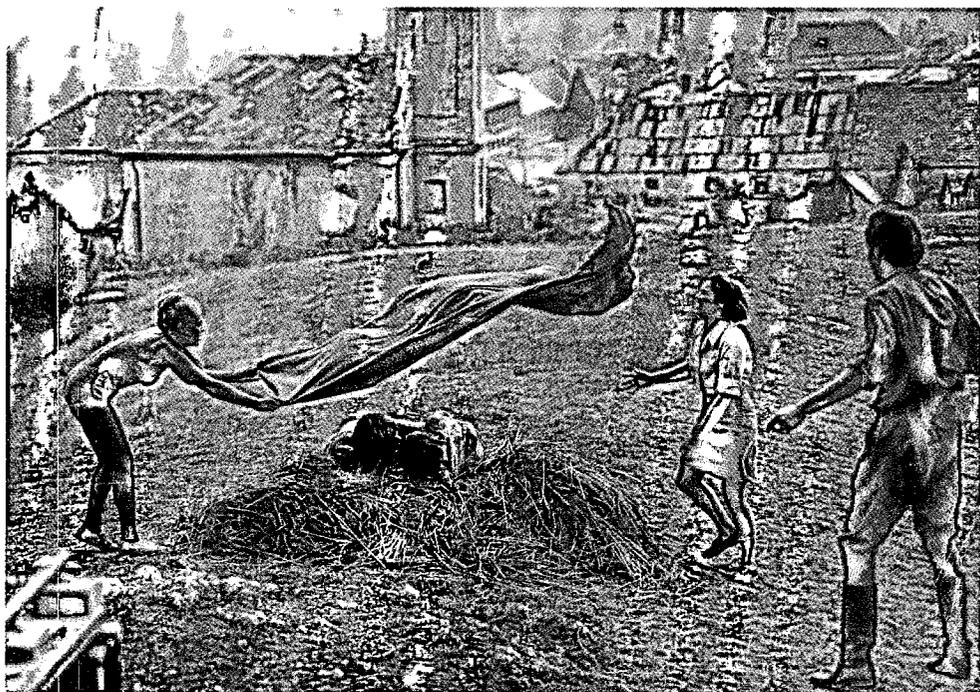
Yvette Biro
Il demone e le sue inquietudini

«Ethos è il Demone, e tutte le cose si compiono suo tramite, e senza di esso nulla sarebbe stato fatto di ciò che fu fatto», osservava Harold Bloom, riferendosi al potere dei principi ispiratori che possono definire il carattere o l'impronta distintiva di una determinata epoca. Non sono molti i paesi che possono vantare il privilegio di essere in armonia con questa definizione tanto quanto l'Ungheria. Parlando del suo straordinario decennio '60-'70, spesso chiamato l'"Età dell'oro", questi sono forse gli interrogativi che più prepotentemente si affacciano alla mente: che cosa s'intendeva allora per "ethos", e come poteva l'ethos trasformarsi in un demone, con tutte le sue inquietudini, il suo carico di dolore e di gioia, di maledizione e di forza liberatoria? L'etichetta "Età dell'oro" non deve trarre in inganno: non sta a indicare un periodo di armonia, di appagata serenità e di pacifica realizzazione. Al contrario. Quelli sono stati anni di lotta, anni in cui ci si è battuti con astuzia e con forza per la libertà di parola, in cui si è tentato di dire, seguendo strategie diverse, la verità. Con l'allentarsi della repressione seguita ai fatti del '56, dopo alcuni anni difficili prese corpo una tendenza tanto ostinata quanto osteggiata: la realizzazione di incisivi film d'autore, film che sfuggissero da un lato alla pomposa retorica ufficiale e dall'altro ai più volgari aspetti commerciali (quelle orribili opere artificiali che osavano disseminare la menzogna e facevano leva sul gusto più bieco).

Tale affascinante exploit non nacque dal nulla; affondava infatti le sue radici nella tradizione ungherese e in quella dell'intera Europa orientale. L'oscura esperienza sociale e storica dei paesi est-europei, la maledizione comune che condividevamo come destino – un destino in cui guerre devastanti e disperate ribellioni, repressioni e rivolte tenevano sotto costante pressione la vita degli individui – fece sì che l'arte assumesse una funzione del tutto particolare. I registi, importanti personalità dotate di innegabile autorevolezza, erano costretti a sostenere il ruolo di Grandi Inquisitori; il loro grido di protesta travalicava i confini istituzionali del cinema: essi svolgevano al tempo stesso la funzione di rappresentanti della giustizia e di membri del parlamento. Ciò che le istituzioni politiche, a causa della mancanza di libertà, non potevano fare, dovettero farlo, abitualmente, i registi e gli artisti.

Divennero una sorta di pubblici ministeri e giudici e realizzarono un cinema di amara inchiesta, in cui il mostro era in primo luogo la Storia. Ma la Storia intesa in un senso molto particolare: non semplicemente come "passato", qualcosa di compiuto e di remoto, ma come realtà in atto, cataclisma sempre incombente, apocalisse, tirannia in conflitto con le esigenze dell'individuo.

L'Occidente non sempre capiva l'importanza di questa preoccupazione per il passato, scambiandola per un ingegnoso ricorso all'allegoria che delegava a epoche remote i gravi timori del presente. Come se, strizzando l'occhio agli eventi storici, quei registi volessero confrontarsi con angosce brucianti e innominabili. In realtà la reinterpretazione del passato traeva origine da una serie di motivazioni ben più profonde e complesse. In primo luogo, l'interpretazione cinica e distorta delle efferatezze del passato e del presente costituiva la norma. Assistendo alla corruzione dell'ethos rivoluzionario, i registi cedettero al bisogno irrefrenabile di opporsi a queste mistificazioni. Insinuavano il dubbio che i "giorni freddi" – per citare il titolo di uno dei film più memorabili dell'epoca – non fossero finiti, ma avessero un doloroso seguito, poiché l'oppressione non era cessata, ma erano soltanto cambiate le sue forme e il suo volto.

In un contesto simile, dobbiamo intendere l'ethos come coscienza di un "noi". I registi erano fieri rappresentanti della Causa, del loro popolo, delle loro lotte rivoluzionarie, erano stati prescelti per dar forma a obiettivi e speranze collettivi, ancora vaghi e inarticolati. Come divinità invisibili e spietate, si celavano dietro eventi esemplari per proclamare la verità, una sorta di giustizia astratta, di Giudizio Universale. Come essere inesorabilmente critici e sufficientemente audaci da sfidare il potere autoritario senza approdare a un'eccessiva semplificazione, indulgente verso se stessi? Quei registi non si limitavano ad addossare alla tirannia la responsabilità di ogni male. Penso che il cinema ungherese e, naturalmente, quello di Miklós Jancsó, si spingessero fino all'estremo nell'opera di autoaccusa e di deromanticizzazione, offrendo l'immagine più spietata e priva di compromessi della storia passata e recente. Il risultato cinematografico di questa messa in discussione non era un attacco a senso unico o una protesta inerme; si configurava piuttosto come un esame di coscienza profondamente morale, una disamina delle colpe. Gli interrogativi che ne scaturivano con più frequenza erano: chi è responsabile di tutti questi fallimenti, di queste perdite? Quali circostanze hanno portato alla debolezza, alla mancanza di coraggio, di comprensione? In questa resa dei conti collettiva nessuno era davvero innocente. Eravamo tutti colpevoli, costretti a fare atto di contrizione; nessuno poteva sottrarsi a questa colpa collettiva. Eravamo tutti intrappolati in una rete di cecità ed egoismo, violenza e sottomissione, servilismo e dominazione. Avevamo tutti le mani sporche, poiché la storia non è fato ineluttabile, ma una fase in costante mutamento della lotta per il potere in cui nessuno può rivendicare il privilegio di rimanere pulito. Dobbiamo continuamente fare i conti con questa immagine distorta e tormentata: il nostro autoritratto. La nostra storia è un percorso crudelmente ripetitivo di tradimenti e vergogna.

Fényes szelek *di Miklós Jancsó*

Sentenza dura e dolorosa, che spiega come mai anche l'universo stilistico di questi film riflettesse la stessa pesantezza. Era un cinema fatto di crudeli e dure contraddizioni, di scontri aperti ed estremi, in cui gli eccessi costituivano la normalità, gli aspetti straordinari il quotidiano. Nei film di Jancsó, da *Szegénylegények* (*I disperati di Sandor*, 1965), *Csillagosok, katonák* (*L'armata a cavallo*, 1967), fino a *Fényes szelek* (Venti lucenti, 1968) e *Még kér a nép* (*Salmo rosso*, 1972), come in *Magasiskola* (*I falchi*, István Gaál, 1970), *Tizezer nap* (Diecimila soli, Ferenc Kósa, 1965), *Agitatorok* (Gli agitatori, Dezsö Magyar, 1969) è questa la principale fonte del pathos. Eccoci nel cuore delle tenebre: questo ethos è il demone che sta in agguato, ovunque.

L'ansia di realizzare un universo completamente demitizzato non solo pagava lo scotto di trascurare il piano quotidiano dell'esistenza, ma diveniva sorgente di una nuova mitologia. Una contromitologia, naturalmente, rispetto a quella ufficiale e omologata, ma pur sempre visione delle cose ingrandita e dall'alto. Come si sa, l'eccesso non porta mai con sé il conforto della chiarezza. Costretto a nascondere la verità, a travestire le accuse con delle metafore, il cinema diffondeva un discorso non privo di lati oscuri. A contraltare della finta ingenuità e dell'ipocrisia della retori-

ca ufficiale, proponeva un contromodello in cui l'amarezza, la passione e il dolore si traducevano in esasperazione del mito. Questa ossessione portò a una situazione definibile come "ostinato lugubre". Basta citare i titoli di questi film per evocarne subito l'atmosfera complessiva, espressione della stessa fondamentale preoccupazione: sì, si può provare che cosa significhi sentirsi incastrati come "testimoni", imprigionati tra "mura", "accerchiati", attorniati solo da "ceneri", alla ricerca di "diamanti" perduti, con l'esasperazione del "silenzio" e del "grido", costretti a contemplare "un paesaggio dopo la battaglia...". Il protagonista indiscusso della scena era naturalmente Jancsó con la sua serie ininterrotta di film, altrettante tappe di un percorso inventivo e straordinario.

L'aspirazione di Jancsó, per lo meno nei primi film, era decisamente antieroica, la sua contromitologia lo portava a occuparsi dell'enigmatica crudeltà alla base della violenza umana, dell'equivalenza di ruolo dei due fronti che combattono le guerre, guerre in cui tradimento e corruzione, torture insensate e abusi arrivano persino ad alterare le fattezze innocenti del volto umano. E in effetti, in *Szegénylegények, Csillagosok, katonák*, *Égi bárány* (*Agnus Dei*, 1970), i volti si vedono a stento e lasciano il posto alla rappresentazione di una forza anonima, di un meccanismo spaventoso che semina brutalità, degrado, perdita di ogni valore umano. Persino in *Fényes szelek*, che racconta del movimento dei giovani rivoluzionari nato dall'entusiasmo del dopoguerra, Jancsó si spinge fino a scoprire il sotterraneo veleno distruttivo che corrompe l'ethos redentorio per trasformarlo nel suo opposto. Questa ossessiva opera di messa a nudo confluiva in uno stile cinematografico inaspettatamente energico e tormentato. La forma inventata da Jancsó era unica, procedeva verso l'astrazione, la scrittura si faceva sempre più rigorosamente elaborata, una sorta di sofisticato calligrafismo che orchestrava sorprendentemente paesaggi e suono, movimento e simboli, una coreografia vertiginosa all'interno della quale i protagonisti risultavano solo figure impotenti. La sua determinazione a evitare la psicologia e la caratterizzazione individuale diede corpo a vere e proprie parabole in forma altamente stilizzata. Segni distintivi che fecero della sua opera un'esperienza tanto straordinaria quanto solitaria.

Nei più giovani – la generazione cresciuta dopo il '56 –, questo compulsivo bisogno di critica si tradusse in un atteggiamento meno severo e più personale. I registi non pretendevano più di parlare a nome del popolo ma ponevano in modo molto aperto quesiti e dubbi. Ciò non significa che si limitassero al semplice "io": erano sinceramente curiosi di capire anche il "tu". In luogo degli altisonanti manifesti, proponevano un dialogo molto più modesto in cui anche l'individuo, a prescindere dal proprio ruolo sociale e politico, meritava interesse. In realtà la reazione della nuova generazione allo stesso ethos era chiaramente diversa da quella della generazione precedente. István Szabó e István Gaál si erano mostrati molto sensibili alla Nouvelle Vague francese e ad altre nuove esperienze del panorama europeo e italiano. Sembravano porsi come "seduttori innocenti", le loro confessioni lasciavano

trapelare una carica emotiva personale, uno sguardo autobiografico reso in maniera più poetica, a volte più imprevedibile. Anche la "matrice ungherese" dei loro paesaggi storico-psicologici era attraversata da una vena più emotiva. Diversamente dalla ormai disincantata e pessimista generazione precedente apparivano quasi romantici, inclini all'autoanalisi sentimentale. *Álmodozások kora* (L'età delle illusioni, 1964), *Apa* (*Il padre*, 1966) di Szabó, *Sodrásban* (Vortici, 1963) e *Keresztëlo* (Battesimo, 1968) di Gaál erano accattivanti ritratti, l'equivalente ungherese delle «confessioni dei figli del secolo».

Parlando della cosiddetta generazione di mezzo, non si può non sottolineare la duratura influenza del Neorealismo italiano sul lavoro dei suoi registi. La necessità e l'importanza di fermare lo sguardo sui conflitti e i dilemmi dell'uomo comune generò una visione spesso cupa e grigia. *Ha megjön József* (Quando Giuseppe ritorna, 1975) di Zolt Kézdi-Kovács, *Kilenc hónap* (Nono mese, 1976) di Márta Mészáros, *Fotográfia* (Fotografia, 1972) di Pál Zolnay sono un esempio del gusto e

Keresztëlo *di István Gaál*

della sensibilità per il ritratto, nei minimi particolari, della deprimente immagine di una vita rubata. Spesso era sufficiente evocare l'ambiente, il contesto della vita degli esseri umani per esprimere il peso delle loro esistenze: quei film mostravano la città come il desolato luogo della solitudine, dal quale calore e gioia erano stati banditi. Squallide abitazioni rivolgevano su noi spettatori il loro sguardo vuoto, testimonianza di un passato crudele e di un presente indifferente, nel quale ogni cosa è abbandonata ed esposta al degrado.

Un altro aspetto della tradizione ungherese, che affonda le sue radici nell'eredità populista, preparò la strada per una rappresentazione di tipo romantico. Si trattava di un approccio molto rispettoso, il che spiega il lirismo e lo stile a volte molto carico e pittorico di numerosi film ungheresi di ambientazione rurale. In *Tizezer nap* di Kósa, *Feldobott kö* (La pietra lanciata, 1968) di Sándor Sára, *Sodrásban* e *Keresztëlo* di Gaál il mondo contadino sembra l'unico luogo in cui si siano conservati dei valori umani. Le sue forme elementari di esistenza preservano vecchie tradizioni e leggi morali, diffondendo un ethos arcaico. Un legame quasi mistico tra l'uomo e la natura definisce la vita, trascendendo le determinazioni sociali e storiche degli individui.

Si potrebbe dunque concludere che in questi pochi decenni di cinema ungherese del dopoguerra si assiste a un interessante movimento di avvicinamento e allontanamento dal fantasma del romanticismo. Romanticismo nel senso di un innegabile sentimento di coinvolgimento nella costruzione del destino del paese. Una vecchissima tradizione ungherese è alla ricerca di nuove forme possibili. L'ethos, il demone, è sempre là, non completamente sotterrato, sia che i film sfidino appassionatamente, fino al rifiuto totale, le sue modalità istrioniche e la sua visione, sia, al contrario, che lo riaccendano con una nuova carica emotiva e poetica. Il suo spirito proietta un'ombra sui film, anche su quelli più crudi: una voce forte e chiara, una certa esuberanza espressiva, un mondo ossessionato in cui la gente è costantemente esposta a ogni genere di trauma, senza sapere dove finisca la realtà e inizi l'incubo, un'atmosfera molto inquietante, resa con grande rigore strutturale. Ed ecco emergere una caratteristica probabilmente inaspettata: questo universo tormentato e angosciante è descritto con un senso di bellezza assoluta. Non a caso i direttori della fotografia ungheresi hanno ottenuto riconoscimenti in tutto il mondo. Composizioni solenni, molto costruite, si ergono nella loro dignità di simboli, si fanno portatrici di un proclama. Negli anni '60 fu coniata un'etichetta paradossale, uno stile che avevamo battezzato "barocco asciutto". Queste due nozioni, tra loro in contraddizione, sono nello stesso tempo armate l'una contro l'altra e in qualche modo riconciliate. In ultima analisi la vera caratteristica del cinema ungherese degli anni '60 è la lotta vitale tra due opposti poli di attrazione che si svolge al suo interno, una lotta capace di creare un nuovo intenso equilibrio.

(Traduzione di Minnie Ferrara)

Milan Vlajčić

Cosa vogliono questi folli?

Uno dei migliori aneddoti che mi sia capitato di sentire sulla cinematografia jugoslava risale al regista – ed eterno "ragazzo ribelle" – Želimir Žilnik. Ebbene, il regista del film *Rani radovi* (Azioni di gioventù, 1969) racconta dello scompiglio che aveva provocato qualche tempo prima questo suo lavoro. Strane storie avevano preso a circolare e una certa agitazione regnava nelle stanze del Partito e in quelle adiacenti. Perciò, come avveniva abitualmente allora, una sera si decise di proiettare il film nella residenza privata di Josip Broz Tito. Il fondatore dell'altra Jugoslavia, quella socialista, che andava dal monte Tricorno all'abitato di Gergelija, resistette una ventina di minuti, dopodiché emise dal buio un lamento: «Cosa vogliono questi folli?». Subito si accese la luce, in men che non si dica sul proiettore fu montato qualche western e al padrone di casa tornò il proverbiale buon umore.

Probabilmente questa storiella è inventata, tuttavia giacché si parla di film – dunque di qualcosa che deve la propria magia alla capacità di essere "più bello della vita" – voglio credere che sia andata proprio così. Qualche anno dopo è stata posta fine, con un brutale intervento del Partito, con persecuzioni e condanne, all'epoca dolente del cinema jugoslavo, Crni Talas (l'onda nera), il capitolo davvero più significativo della cinematografia jugoslava (penso alla cultura jugoslava nel suo complesso, ora disgregata dalle recenti guerre e persecuzioni etniche che sconvolgono i Balcani). Alcuni degli autori più significativi hanno trovato rifugio all'estero (Dušan Makavejev, Aleksandar Saša Petrović, Želimir Žilnik), altri in una repubblica vicina (Živojin Pavlović ha girato quattro dei suoi film degli anni '70 in Slovenia), uno di loro è finito in galera (Lazar Stojanović il cui film *Plastični Isus* [Gesù di plastica], girato nel 1973, quando era ancora studente, è stato definito un attentato a quanto vi era di più sacro).

Sino a una quindicina di anni fa in Jugoslavia si parlava soltanto di Crni Talas, fin tanto cioè che nella politica culturale ufficiale dominavano giudizi negativi, sostenuti dalle opere di eminenti personalità del mondo culturale e cinematografico. Il primo libro che abbia sottoposto questo fenomeno a un'indagine documentaria è il lavoro del critico cinematografico e storico americano Daniel Golding *Liberating*

Ljubavni slučaj *di Dušan Makavejev*

Cinema (Indiana University Press, 1985). In questi anni sono state organizzate anche le prime significative retrospettive di film proibiti, al centro culturale studentesco di Belgrado (1983) e a Vrnjačka Banja nell'ambito del Festival della sceneggiatura cinematografica jugoslava (1987). Lì molti di noi hanno per la prima volta visto alcuni dei film che hanno ottenuto i maggiori riconoscimenti ai grandi festival mondiali. Abbiamo detto proibiti, la qual cosa non è del tutto esatta: infatti l'autogestione della repressione ideologica in Jugoslavia è stata piuttosto scaltra e furba. Le disposizioni di censura il più delle volte erano emanate senza alcuna documentazione scritta e ufficiale; l'apparato ideologico disponeva di una rete di commissioni, comitati e consigli artistici che emanavano le delibere in maniera apparentemente autonoma e democraticamente autogestita. Un unico film è stato sempre proibito tramite vie legali, *Grad* (La città), del 1963, opera di tre registi Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac e Mark Babac, prodotto dalla Sutjeska Film di Sarajevo; mentre solo un altro è stato invece censurato (*Rani radovi*, del luglio 1969, presso il Tribunale circondariale di Belgrado); a ogni modo gli impedimenti e le intimidazioni nei confronti dei distributori cinematografici sono rimasti.

Spieghiamo innanzitutto da dove proviene la definizione "cinema nero jugoslavo". L'hanno inventata addetti alla censura e tirapiedi vari, ligi all'ideologia ufficiale, che nel 1971 sono scesi sul piede di guerra per bloccare la grande rinascita del film jugoslavo. In tal modo l'invettiva ideologica è rimasta a indicare un fenomeno che si produceva anche prima, ogni qual volta lo spirito creativo si scontrava con il dogmatismo e la repressione ideologica. Agli inizi degli anni '70 sulla scena culturale e cinematografica ha fatto la sua apparizione una nuova generazione di autori in possesso di una buona formazione, cresciuti sulla ricca tradizione filmica offerta copiosamente in visione, nei decenni precedenti, dalla Cineteca jugoslava, una delle più rifornite in Europa (anche grazie all'archivio cinematografico che i tedeschi, ritirandosi dal paese alla fine della seconda guerra mondiale, si sono lasciati alle spalle).

Belgrado è stata il centro di produzione più influente (cosa che affermano anche gli storici americani Golding, Andrew Horton e il critico praghese Antonin Liehm e che, a suo tempo, hanno riconosciuto anche gli storici croati e sloveni).

La Jugoslavia è stata la terra di un cosiddetto socialismo morbido, con un sistema di controllo ideologico non rigido, lo spirito cosmopolita vi è stato vigorosamente rappresentato, come pure l'apertura culturale, con la conseguente disponibilità di un repertorio cinematografico estremamente attuale. La forte influenza del film noir americano, poi del realismo poetico del film noir francese della fine degli anni '30 – *Le jour se lève (Alba tragica)* e *Quai des brumes (Il porto delle nebbie)* di Marcel Carné sono stati veri e propri cult-movie –, l'influenza della Nouvelle Vague francese con le opere di Godard, Truffaut e Chabrol, come pure del cinema italiano d'avanguardia (il primo Antonioni), ma innanzitutto i classici del Neorealismo italiano, con la loro apertura critica nei confronti di tutti i problemi sociali e morali, hanno stimolato in maniera considerevole i giovani che al principio degli anni '60 si sono avventurati nella creazione cinematografica.

I nuovi film jugoslavi dell'inizio degli anni '60 si rifanno a diverse tendenze e prospettive estetiche. Al di là del provato accademismo, della celebrazione eroica dell'ultima guerra, questi autori hanno cominciato a liberare il cinema dai controlli dogmatici e burocratici, senza entrare in polemica diretta con le argomentazioni e le consuetudini ideologiche dominanti, svelando i lati oscuri della vita, le forze vitali nascoste che rispondono al nome di sesso, violenza e morte. In luogo di una mitologia collettiva imperante, questi autori hanno sfacciatamente sventagliato le proprie mitologie private, addentrandosi nella ricerca stilistica e nella formulazione di un nuovo linguaggio cinematografico, il che ha significato ritrovarsi nelle ricerche di autori come Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Andrzej Wajda, Jean-Luc Godard, István Szabó, Karel Reisz...

Gli autori jugoslavi più significativi degli anni '60 si differenziano notevolmente tra di loro a seconda dei tratti specifici della loro poetica e della loro visione del mondo. Dušan Makavejev, indomito seguace della scuola del "montaggio delle attrazioni", nonché arguto motteggiatore dei tabù ideologici, già nel suo primo film *Čovek nije tica* (L'uomo non è un uccello, 1965) mette a nudo quanto la felicità privata e l'ideologia ufficiale abbiano ben pochi punti di contatto. In seguito nel film *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice Ptt* (*Un affare di cuore, ovvero la tragedia di un'impiegata dei telefoni*, 1967), racconta con un linguaggio estremamente ricco la forza delle passioni distruttrici, con tanto di momenti sereni e di pseudo indicazioni pedagogiche (i commenti del sessuologo e del criminologo). Nel film *W.R.-Misterija organizma* (W.R.-Il mistero dell'organismo, 1971) Makavejev parla delle frustrazioni sessuali e della violenza che esistono tanto in Occidente quanto nei paesi dell'Est (si veda la sorte di Wilhelm Reich in America, profeta della sinistra nei paesi dell'Est).

Živojin Pavlović si avvale di una narrazione cinematografica classica in misura di gran lunga maggiore, ma in fondo la sua analisi della vita, al di là delle esi-

stenze cittadine inamidate, è sempre legata al vuoto dei miti ideologici e delle promesse tradite. Nel film *Povratak* (Il ritorno, 1965) il protagonista, di ritorno dal carcere, risprofonda inesorabilmente nella melma sociale e morale da cui è uscito. Nel film *Kada budem mrtav i beo* (Quando sarò morto e livido, 1967) Pavlović segue la vita di un giovane emarginato, che passa per diverse situazioni esistenziali che nulla hanno in comune con le formule ideologiche del progresso continuo. In questi anni Pavlović si colloca senza dubbio tra i più grandi maestri europei, capaci di mostrare lati oscuri e nascosti della vita. Il suo racconto cinematografico *Zaseda* (L'imboscata, 1969) mette a nudo il volto sudicio della guerra civile jugoslava, della generale violenza e delle uccisioni nel millantato nome di un "domani migliore". Questo film ha rovesciato e ridotto in polvere la mitologia bellica ufficiale (incarnata nei falsi prodotti di un Veljko Bulajić e altri). Oltre questo lavoro, *Budenje pacova* (Il risveglio dei topi), che probabilmente è il più grande film di Pavlović, ha tratteggiato in modo mirabile la vita degli "umiliati e offesi", tra i quali figura un perdente dei tempi della cosiddetta resa dei conti con lo stalinismo. Tuttavia *Zaseda* ha punto sul vivo la vanagloria delle organizzazioni combattenti, tra le cui fila vi erano pure non pochi membri che neanche avevano mai sentito l'odore della polvere da sparo.

Il più grande poeta del cinema jugoslavo, Aleksandar Saša Petrović con il film *Skupljači perja* (*Ho incontrato anche zingari felici*, 1967) ha composto un inno alla vita libera e selvaggia, proponendo immagini di portata universale, nel cui esotismo per lo meno metà Jugoslavia avrebbe potuto riconoscere il proprio destino. In seguito, nel film *Biće skoro propast sveta* (Sarà presto la fine del mondo, 1969), certo più debole del precedente, il regista ha potenziato l'impeto delle forze distruttive, per poi, in *Majstor i Margarita* (*Il maestro e Margherita*, 1972), adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Bulgakov, versare altro olio sul fuoco divampato negli animi di coloro che, con l'autorizzazione del Partito, hanno cominciato a fare i conti con lo spirito di libertà e di "anarchia".

Probabilmente il "film nero" più radicale di questi anni è l'opera del noto pittore Mićo Popović, *Delije* (I prodi, 1968), in cui due fratelli tornano dalla guerra e non riescono a smettere di vedere in chiunque li circondi un nemico, un traditore: uccidono tutti quelli che capitano loro davanti, donne innocenti, bambini piccoli, contadini smarritisi per strada. Abbiamo avuto la possibilità di vedere questo film straordinario soltanto qualche anno fa, giacché non gli era mai stato accordato il permesso di proiezione nelle sale cinematografiche «a causa della crudeltà dell'autore» (motivazione ufficiale della condanna ideologica). Il film di Želimir Žilnik *Rani radovi* costituisce un'ironica epopea incentrata su quanti, appassionati giovani di sinistra, si recavano nelle campagne per sollevare la rivoluzione, ma dappertutto non ottenevano altro che bastonate. Al potere ufficiale dava probabilmente fastidio (ma non è detto che se ne siano accorti) che le battute più velenose fossero citazioni di note opere di Marx, Engels, Lenin, Rosa Luxemburg.

Skupljači perja *di Aleksandar Saša Petrović*

Uno dei film migliori di questo decennio è stato *Lisice* (Le volpi), del regista Krsto Papić di Zagabria. In quest'anno, il 1969, Papić in una lingua moderna e contratta, ha composto una tragedia monumentale sul folle 1948, nel corso del quale per colpa di Stalin e di Tito i militanti sono giunti a battersi tra di loro in una lotta fratricida. Il regista Fahrudin Bata Čengić di Sarajevo nei suoi film – *Slike iz života udarnika* (Scene di vita di un operaio modello, 1972) e *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (Il ruolo della mia famiglia nella rivoluzione mondiale, 1970) – ha reso un omaggio ironico alla retorica imperante e all'iconografia del vaniloquio rivoluzionario. In questi anni il poeta e cinefilo di Novi Sad Miroslav Miko Antić ha prodotto due opere di grande impatto poetico, *Sveti poesak* (Il santo poeta, 1968) e *Doručak sa đavolom* (Colazione col diavolo, 1971) in cui sono disvelati gli orrori del Gulag jugo-

slavo e del fenomeno dei prigionieri politici. Questi film sono stati fatti uscire dai magazzini, per permetterne la visione, solo pochi anni fa, quando li abbiamo visti per la prima volta anche noi.

Qui abbiamo ricordato solo alcuni degli autori cinematografici più significativi, nonché alcune delle loro opere. La maggior parte di questi film ha ottenuto, negli anni in cui sono stati girati, i riconoscimenti jugoslavi più importanti. I film *Skupljači perja* e *Kada budem mrtav i beo* hanno conquistato l'Arena d'oro al Festival nazionale di Pola. *Budenje pacova* si è guadagnato l'Arena d'argento a Pola e l'Orso d'oro a Berlino per la migliore regia. Makavejev per *Nevinost bez zaštite (Verginità indifesa)*, ha ottenuto nel 1968 l'Orso d'argento a Berlino, per *W.R.-Misterija organizma* è stato premiato con l'Hugo d'oro a Chicago, e ha ottenuto il premio Luis Buñuel a Cannes. *Rani radovi*, di Želimir Žilnik, ha vinto nel 1969 l'Orso d'oro al Festival di Berlino. Questi importanti riconoscimenti in tutto il mondo hanno giustappunto impensierito boiari e guide spirituali della nomenklatura: forse che il nostro paese bello e progredito debba essere rappresentato dai "folli" dell'inizio di questa nostra storia? Ed ecco che si è giunti alla soluzione brutale.

Agli storici e agli studiosi di cinema si presenta ora un grande compito, collegare tutti i dati e i fatti e raccontare sino in fondo l'eccitante storia-thriller della follia ideologica che, servendosi del "fazzoletto rosso" della "formula della Crni Talas, negli anni che vanno dal 1969 al 1973 ha soffocato gli autori più significativi del nuovo cinema jugoslavo. Per quale motivo questa epoca non è stata sinora resa oggetto di uno studio particolareggiato, visto che tutto è successo non molto tempo fa e visto che quasi tutti i maggiori partecipanti sono ancora presenti sulla scena culturale? Una risposta convincente potrebbe essere: proprio per questo! Non è un problema di coloro che sono stati protagonisti e vittime dell'ideologia, bensì di altri, innanzitutto degli operatori culturali e cinematografici, i quali, volenti o nolenti (la differenza non è essenziale), hanno applicato le disposizioni degli organi di partito. Allora è stata stroncata l'epoca più ricca del nuovo cinema jugoslavo, ha preso il sopravvento un'atmosfera di persecuzioni, di terrore e di finti discorsi critici. Sulla persecuzione degli autori cinematografici più significativi si sono fondate alcune carriere di esponenti culturali e di professori. Quando un po' più tardi ha avuto inizio la disgregazione della Jugoslavia, molte di queste persone sono nuovamente scese in campo, ma questa volta con le nuove bandiere nazionali. Ma questo è già un altro tema e una storia molto più triste.

(Traduzione di Eleonora Gallucci)

97

Jan Aghed
Bo Widerberg e gli altri

Il cinema svedese nel periodo che va dal 1965 al 1975 va messo innanzitutto in relazione con la cosiddetta "riforma del cinema" del 1963, con la fondazione, nello stesso anno, dell'Istituto svedese del cinema, e con una serie di sollecitazioni estetiche e tematiche venute dall'estero (i registi del Free Cinema Lindsay Anderson e Karel Reisz, Jean-Luc Godard e i registi delle altre nouvelle vague, Michelangelo Antonioni e Bernardo Bertolucci, Miloš Forman e John Cassavetes). In quegli anni in Svezia Ingmar Bergman lasciava un segno profondo con la forte spinta innovativa e creativa di film come *Persona* (*id.*, 1966), *Viskningar och orp* (*Sussurri e grida*, 1973), *Scener ur ett äktenskap* (*Scene da un matrimonio*, 1973), *Trollflöjten* (*Il flauto magico*, 1974), per nominare qualche titolo. Per la nuova generazione di registi egli rappresentò allo stesso tempo una figura paterna oppressiva e un'autorità artistica istituzionale da provocare e contrastare. Tra questi nuovi registi, a dominare la scena per talento, originalità e innovazione nei temi e nello stile, e per essersi spesso distinti per i motivi più diversi, c'erano Bo Widerberg, Jan Troell (autori non secondi a Bergman), Vilgot Sjöman, Mai Zetterling e Stefan Jarl.

Nel riflettere il generale clima politico e socio-culturale del paese, i film assunsero un carattere più politico, radicale, di sinistra e sempre più orientato verso le donne dietro la macchina da presa e verso tematiche di donne davanti alla macchina da presa. Come in molti altri paesi occidentali la rivolta giovanile e studentesca e la protesta pacifista e femminista fra i tardi anni '60 e i primi anni '70 giocarono un ruolo cruciale. La riforma del cinema fu un punto di svolta nella storia del cinema svedese, il risultato di un accordo tra lo stato e l'industria privata cinematografica. Si decise di destinare non più il venticinque per cento dei biglietti venduti ma il dieci per cento dei profitti lordi all'Istituto del cinema, che li avrebbe a sua volta destinati alla produzione dei film. Un terzo di questi fondi venne esplicitamanente devoluto al sostegno dei "film di qualità", sotto forma di borse di studio assegnate da una commissione speciale che in alcuni casi era così generosa da coprire tutte le spese di produzione. La riforma, l'Istituto del cinema e la scuola di cinema che nacquero in quel clima, i rimborsi e i premi devoluti alle opere più ambiziose, assieme all'agitazione del panora-

ma politico-sociale di sfondo, offrirono un contesto molto favorevole per questa seconda "età dell'oro" del cinema svedese, che apparve visibilmente caratterizzata da produzioni a basso costo, da una disaffezione per le riprese in studio, dall'insistenza su temi socialmente impegnati, da una politica (e frequentemente da una retorica) di sinistra e marxista, da un ampio spazio dato alla sperimentazione artistica, da una totale emancipazione dai codici estetici e drammaturgici tradizionali e da un gran numero di esordi, dal momento che in quel periodo fu offerta l'opportunità di girare il primo lungometraggio a circa sessanta giovani registi.

Osservandoli da una prospettiva attuale, meno carica di coinvolgimento, si può dire che molti dei film girati allora, forse la maggioranza, sopravvivano al tempo solo come testimoni dell'epoca e della situazione cretiva che era venuta maturando. Tuttavia ce ne sono alcuni di grande valore, come *Här har du ditt liv* di Troell (Questa è la tua vita, 1966). Troell è stato fin dagli inizi un protagonista della svolta cinematografica in veste di direttore della fotografia nel primo film di Widerberg, *Barnvagnen* (La carrozzella), del 1963. *Här har du ditt liv* fu la pellicola del suo debutto, basata su un adattamento di almeno quattro romanzi del futuro premio Nobel Eyvind Johnson. Il film racconta la storia di un operaio in viaggio verso la maturità e la coscienza politica in una provincia poverissima della Svezia, nel periodo della prima guerra mondiale. Nel suo insieme offre tre ore di tale lirismo, profondità psicologica, ricchezza di personaggi e spessore epico da porsi all'altezza delle opere potenti e straordinarie prodotte in seguito dal suo autore, secondo solo a *Kvarteret Korpen* (Il quartiere del corvo), altro capolavoro del cinema proletario svedese, girato da Widerberg nel 1963.

Utvandrarna (Gli emigranti) del 1971 e *Nybyggarna* (I coloni) del 1972 – epopea in due parti basata sui romanzi popolari sui contadini poveri svedesi, impegnati nel diciannovesimo secolo a costruirsi una nuova casa nel selvaggio Minnesota (distribuita in Italia in versione ridotta con il titolo *Karl e Kristina*) – valsero a Troell il meritato successo internazionale. Oltre che coautore di altre opere, egli fu direttore della fotografia e montatore di quasi tutti i suoi film. Maestro dell'oralità e del lirismo visivo, il suo spiccato senso della natura e del paesaggio lo rende a tutti gli effetti un erede della tradizione del grande film muto svedese. La costruzione drammatica non è il punto di forza di Troell. In *Här har du ditt liv* il suo interesse per i temi politici generali è nullo rispetto al sentimento di solidarietà verso i diseredati: nel suo film si allude poco agli sconvolgimenti che stavano avvenendo nella società di quel periodo. In seguito i suoi lavori, fra cui il recente *Hamsun* del 1996, hanno dimostrato che, Bergman a parte, nessun regista del nuovo cinema svedese può eguagliare la sua statura artistica.

Tuttavia, negli anni '60, fu Widerberg ad essere ritenuto il caposcuola del nuovo cinema svedese. All'inizio di quella decade egli si distinse per aver scritto una serie di articoli (poi raccolti in volume) sui quotidiani di punta svedesi, dove – riecheggiando una famosa polemica di François Truffaut sui «Cahiers du cinéma» contro «une certaine tendance du cinéma français» – attaccò duramente il cinema svedese dell'epoca per le sue convenzioni, per il suo conservatorismo e per aver monu-

mentalizzato Bergman come icona nazionale. L'esito di questi attacchi fu l'offerta di girare un film, nella speranza che fallisse miseramente. Invece lui girò il citato *Barnvagnen*, che fu ben accolto dalla critica per il suo linguaggio fresco e nuovo, a cui seguì, con un successo anche maggiore, *Kvarteret Korpen*. Quest'ultimo, ambientato nel 1936, ricostruisce la vita di una famiglia in un quartiere proletario di Malmö, la città natale del regista, con una sensualità, un tocco poetico e un occhio per i dettagli rivelatori davvero sconcertanti, sviluppando parallelamente il tema marxista della guerra di classe, tema su cui l'autore tornerà in seguito con *Ådalen 31* (*id.*), del 1969, e *Joe Hill* (*id.*), del 1971.

Il suo *Kärlek 65* (Amore 65), girato nel 1965 con uno stile informale che sfrutta l'improvvisazione, mostra l'influenza di Antonioni, Fellini, Godard e Cassavetes per il modo in cui il film racconta gli amori privi di emozione, le nevrosi sessuali, la confusione morale e il senso di alienazione fra gli attori che circondano un regista famoso incapace di affrontare un nuovo lavoro. *Elvira Madigan* (*id.*) del 1967, a cui a Cannes fu assegnato il premio per la migliore attrice protagonista, fu il biglietto di Widerberg per il successo internazionale. Con un soggetto, una fotografia e delle musiche (Mozart, Vivaldi) dotati di grande forza di seduzione, il film narra il tragico amore tra una graziosa funambola e un bel sergente nella Svezia del diciannovesimo secolo. È facile liquidare quest'opera come un esercizio di studiato sensualismo manierista, ma il suo interesse intellettualistico per gli artifici del melodramma romantico non è affatto forzato, dal momento che dietro la bellezza manipolatoria e la nostalgica celebrazione della storia si nasconde una condanna della società borghese e delle limitazioni imposte alla libertà molto in sintonia con il clima ideologico e culturale della Svezia degli anni '60.

Vilgot Sjöman viene associato alla corrente modernista che ha attraversato la letteratura, il cinema e il teatro, per il fatto che, per vent'anni, prima di dedicarsi alla regia negli anni '60, è stato autore di drammi, sceneggiature e di un libro molto penetrante su Hollywood. Con la sua seconda pellicola *491 (490 + 1= 491)*, del 1964 – un esplicito studio sociale su temi sessuali, senza moralismi nei confronti della delinquenza giovanile nella Svezia contemporanea – incappò nella censura, e dopo *Klänningen* (Il vestito) – sempre del '64, sulla rivalità tra una madre e una figlia – portò avanti il suo attacco ai tabù sessuali con una storia d'amore tra due sorelle – *Syskonbädd (Il letto della sorella)*, del 1966 – dramma psicologico dove il tema scottante dell'incesto veniva riadattato nei costumi del Seicento, in una composizione visivamente piuttosto rigida ed esangue. Le cose andarono molto meglio con i due film successivi del regista, *Jag är nyfiken-gul (Io sono curiosa-giallo)*, del 1967 e il seguito *Jag är nyfiken-blå (Io sono curiosa-blu)*, del 1968. Quest'indagine radicale sulle condizioni sociopolitiche e gli stati mentali della sinistra e sulle discrepanze tra la retorica politica e la realtà della società del *welfare* governata dai socialdemocratici veniva condotta in un linguaggio fresco, non-accademico e spontaneo, in un'inconsueta miscela di fiction e reportage girata con mano decisa e disinvolta. Con le sue rappresentazioni provocatorie e ses-

sualmente molto esplicite per il periodo, soprattutto il primo dei due film lanciava la sfida di Sjöman alla censura, sia in Svezia che all'estero, diventando un «succès de scandale» internazionale per aver aperto casi giudiziari e dibattiti sulla censura soprattutto in Inghilterra e negli Stati Uniti, anticipando e ispirando al contempo il cinema pornografico della decade a venire. I suoi film successivi – *Ni ljuger* (Voi mentite), del 1969, *Lyckliga skitar* (Stupidi felici) del 1970, e *Troll* (id.) del 1971 – continuano a mostrare l'ossessione del regista per temi contestatari di carattere sociale, sessuale e esistenziale, presentati con una vena comico-burlesca, ma mai con le invenzioni formali e l'intensità espressiva di *Gul* e *Blå*: pellicole, queste ultime, che avevano suscitato ben altro interesse. Eppure il suo *En handfull kärlek (Corruzione in una famiglia svedese)*, del 1974, è uno dei pochi film svedesi davvero memorabili degli anni '70 per la sua capacità di evocare con grande potenza visiva e maestria, anche da parte degli attori, un drammatico sciopero generale del 1909, e per il tema dello scontro tra riformismo democratico e militanza socialista, affrontato con un forte impegno per la giustizia sociale e per l'uguaglianza dei sessi.

Tra i vari eventi epocali del cinema svedese attorno al '68, tre furono i più importanti: la nascita del Filmcentrum, una vigorosa e imponente organizzazione di registi della sinistra radicale impegnati a creare un sistema di distribuzione alternativa e una

Nattlek *di Mai Zetterling*

nuova cultura cinematografica; il documentario *Den vita sporten* (Lo sport bianco, 1973), realizzato da un collettivo legato alla scuola di cinema e al Filmcentrum e coordinato da Widerberg; e infine il film *Skammen* (*La vergogna*, 1968) di Bergman. Il tema del documentario è l'enorme controversia nata da una partita di tennis di coppa Davis tra Svezia e Rodesia, che scatenò la protesta dei militanti contro il sistema dell'apartheid e portò allo scontro tra polizia e dimostranti, col conseguente annullamento della partita. Il collettivo di Widerberg affronta il tema da tutti i punti di vista, con la tensione drammatica di un dinamico reportage, agile ed eccellente: questo film, che va annoverato tra i più importanti di quella stagione in Svezia, indica implicitamente la regia collettiva come modello per tutti i registi di sinistra, e insiste sul rapporto diretto esistente in quegli anni tra i rivolgimenti reali e la loro espressione cinematografica, mostrando due casi esemplari di riprese sul posto in occasione dello sciopero dei minatori nel Nord.

Anche da parte di Bergman, la cui arte introversa e complessa non aveva mai mostrato di riporre alcuna fiducia nella coscienza politica, ci fu un imprevisto segnale di apertura quando, in *Persona*, egli inserì una breve sequenza di reportage televisivo, quella di un monaco buddista che si dà fuoco in Vietnam. Anche *Skammen*, dramma di una coppia sposata di artisti intrappolati nel caos di una guerra civile che non capiscono, non nasconde le perplessità dell'autore sul presente. Il rimando al Vietnam era dichiarato, ma trattato attraverso le figure dei due protagonisti (Liv Ullmann e Max von Sydow): traumatizzati rappresentanti di un'ansia metafisica e dell'impotenza dell'arte davanti a quel conflitto incomprensibile. Il film fu tacciato di defezionismo e di voler confondere le idee in un periodo in cui l'opinione pubblica era orientata a sinistra e in direzione marxista; la cultura politica reagì furiosamente e con disappunto davanti a immagini, anche metaforiche, di una guerra del Vietnam in cui la politica degli Stati Uniti non veniva percepita in modo univocamente denigratorio. Bergman divenne subito inviso ai portavoce e alle portavoci del movimento pacifista svedese. Nell'anno successivo, il 1969, l'autore sorprese tutti coloro che avevano denunciato la sua presunta indifferenza verso i problemi sociali girando *Fårödokument*, un bel documentario televisivo, sottile e penetrante, sulle condizioni di povertà dell'isola di Fårö, dove era andato a vivere e dove girò molti dei suoi film.

Per quanto non rappresentativi della politicizzazione del cinema svedese negli anni '60, i film di Mai Zetterling sono molto in sintonia con il clima venutosi a creare in quei dieci anni. La locandina del suo primo film, *Älskande par (Gli amorosi)*, del 1964, vinse un premio a Vienna ma scatenò polemiche a Cannes per la sua palese oscenità. Due anni dopo, il suo *Nattlek (Giochi di notte)*, dramma intensamente erotico sui tentativi di un uomo di fare i conti con un'infanzia traumatica segnata da depravazione e perversione, divenne a Venezia il caso del Festival per essere stato escluso dalle proiezioni pubbliche in seguito ai contrasti che scatenò. In seguito il film fu pesantemente tagliato dalla censura italiana. *Flickorna* (Le ragazze), girato dalla Zetterling nel 1968, segue tre attrici teatrali in tournée nella provincia svedese

con la *Lisistrata* di Aristofane mettendo in relazione i temi del dramma antico con i mortificanti rapporti delle tre donne con i loro compagni. Quest'originale gioco di rimandi tematici spicca in maniera particolare in un film dal forte messaggio femminista, non applaudito dalla critica maschile, allora molto influente.

Una breve rassegna non lascia sufficiente spazio per un commento agli interessanti lavori di altri giovani registi emersi in quei dieci anni grazie alla riforma del cinema. Johan Bergenstråhle, Jörn Donner, Jonas Cornell, Kjell Grede e Roy Andersson sono altri nomi di rilievo, seguiti da Maj Wechselmann, la quale, dopo la Zetterling, è la prima di una lunga fila di registe del futuro. Molti film trattarono di altri temi importanti in maniere diverse, ma senza aderire in maniera rilevante a una determinata tendenza politica e ideologica. Un posto di tutto riguardo tra i film che mostrano una prospettiva critica sul sociale spetta a *Dom kallar oss mods* (Li chiamano misfatti, 1968) di Stefan Jarl e Jan Lindqvist – pungente ritratto dei giovani emarginati nella società del *welfare*, ambiente al quale Jarl tornerà dieci anni dopo con una visione ancora più cupa, disperata e straziata –, e a *Misshandlingen* (Assalto) di Lars Forsberg, del 1969, caustica denuncia in chiave marxista dell'istituzione psichiatrica.

Se gli anni '60 furono un periodo dinamico per il cinema svedese, la decade successiva vide una graduale riduzione dell'energia creativa, dell'impegno politico, delle polemiche brucianti e della vitalità artistica. Il numero delle produzioni di questo tipo crollò drasticamente, progressivamente soppiantate dal conformismo stilistico e dalla timidezza delle proposte creative da parte del Film Institute e degli studi cinematografici, mentre con il tempo la burocrazia e il bisogno di fare i conti con la logica commerciale imposero il loro controllo. Bo Widerberg, che aveva aperto la strada al cinema politicamente impegnato, continuò a lavorare nella stessa direzione con *Ådalen 31*, del 1969, e *Joe Hill*, del 1970, entrambi ricostruzioni di eventi cruciali nella storia dei movimenti operai svedese e americano. Il primo racconta, attraverso gli occhi di una famiglia operaia politicamente molto impegnata, la storia di uno sciopero avvenuto in Svezia nel 1931 che volse in tragedia per un intervento militare con conseguente sparatoria mortale. Mentre il Joe Hill che dà il titolo al secondo film è una figura leggendaria di agitatore politico di origine svedese, giustiziato per omicidio nell'Utah nel 1915. In entrambi i casi la passione politica e la lotta di classe vengono poste in secondo piano rispetto alla propensione del regista al lirismo pittorico e a un sensuale decorativismo. Durante la fase in cui lo slancio politico andava stemperandosi e la critica sociale dei film girati dopo il 1970 cominciava in parte a incanalarsi nel genere poliziesco, l'opera più efficace e convincente è forse il suo thriller poliziesco *Mannen på taket (L'uomo sul tetto)*, del 1976. Va aggiunto che lo spirito radicale del 1968 durò ben più a lungo nel cinema documentaristico sponsorizzato dal Filmcentrum e dal suo organismo gemellato Folkets Bio (Cinema del Popolo). Altrove, dopo gli anni '70, non molto di quello spirito è sopravvissuto.

(Traduzione di Daniela Daniele)

103

Freddy Buache
La paura e la follia

In Svizzera, nel più triste dei deserti culturali, soprattutto riguardo alla settima arte, l'arrivo, ancorché tardivo, della Nouvelle Vague francese e l'eco dei fatti del maggio stimolarono nei giovani la passione del fare cinema. Per la maggior parte studenti, quei giovani si erano formati, in questo campo, grazie alla visione di opere classiche nei cineclub. Ma la realizzazione di opere cinematografiche, del tutto estranea alle abitudini nazionali, si presentava di difficile attuazione, scontrandosi con mille ostacoli. La collaborazione di un'emittente televisiva di Ginevra, sensibile al nascente desiderio di espressione cinematografica, rappresentò un aiuto modesto ma decisivo, cui si aggiunse la possibilità di girare in 16mm e di gonfiare successivamente a 35mm. Fu così che alcuni giovani poterono realizzare il sogno di firmare lungometraggi di fiction da presentare nelle sale. All'epoca, sfortunatamente, la parola "cinema" non figurava nella Costituzione Federale, vale a dire che lo Stato ignorava totalmente le possibilità del linguaggio cinematografico e, non senza disprezzo, identificava il cinema con uno spettacolo riservato agli strati più rozzi della popolazione. L'interesse statale riguardo all'argomento si limitava ai problemi relativi alla regolamentazione dell'importazione di opere straniere o dell'organizzazione corporativa delle sale. A livello di creazione non accadeva nulla e le autorità favorivano questo clima di tranquilla immobilità. Grazie all'iniziativa dei frequentatori dei cineclub, nel 1958 fu indetto un referendum popolare (sistema imposto dalla democrazia diretta) per l'istituzione di un articolo costituzionale in materia. I cittadini risposero sì. Ma la legge applicativa, a lungo controversa, entrò in vigore soltanto nel 1963!

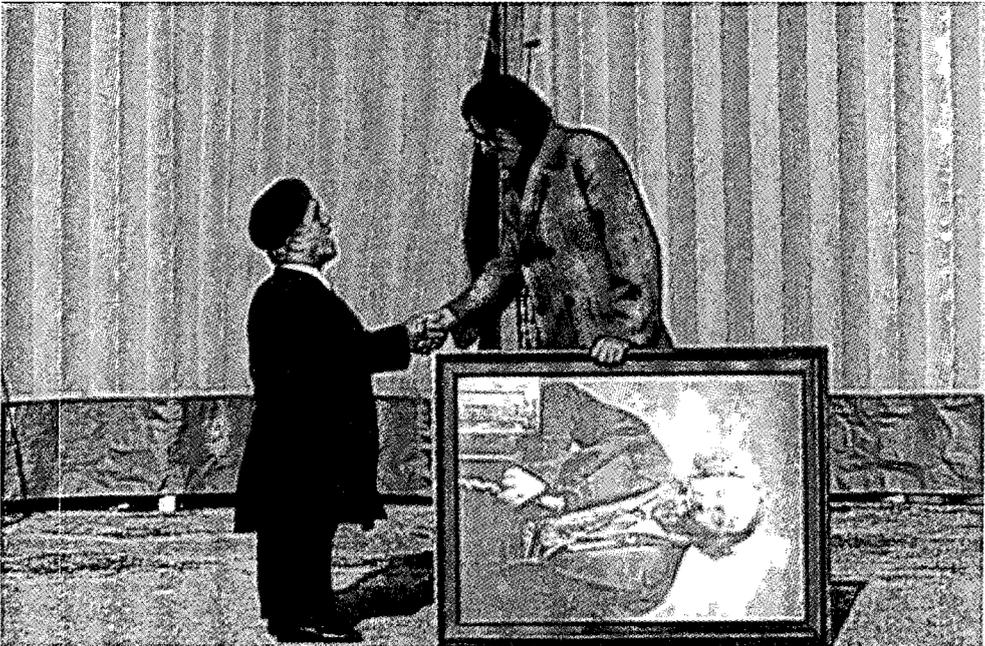
Solo allora iniziò concretamente a delinearsi una volontà di libera espressione cinematografica, volta soprattutto alla realizzazione di film a budget più che contenuti. Il gusto dei cineasti di questa nuova epoca non poteva che indirizzarsi verso la contestazione dell'ideologia borghese imperante ovunque, dalla stampa all'università fino ai sindacati. Nonostante la repressione operata nei paesi dell'est dalle burocrazie e dalla censura, il socialismo reale sembrava offrire delle speranze: i giovani esordienti ammiravano il cinema e la critica polacchi, la politica "dal volto umano" della Cecoslovacchia; salutavano il potere di Fidel Castro, la poesia irriverente di

Jean-Luc Bideau e Bulle Ogier in La Salamandre *di Alain Tanner*

Glauber Rocha, quella di Straub, di Fassbinder, di Wenders, di Widerberg; seguivano la Mostra di Pesaro, leggevano «Il Manifesto»; avevano applaudito, nel 1965, a Locarno, *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio. Le tematiche sviluppate sullo schermo da questi nuovi autori segnavano una rottura rispetto all'ideologia nazionalista delle opere proposte durante la guerra, che propagandavano la tradizione, la neutralità, a volte addirittura la xenofobia, l'obbedienza, l'esercito. Quei giovani tentavano di scuotere il vecchio e severo clima con un leggero vento di anarchia, mentre la produzione propagandistica, che nel periodo tra il 1940 e il 1945 contava ogni anno da dodici a quindici titoli, subiva un crollo. La lotta vera e propria per un rinnovamento del pensiero, dopo gli spunti forniti da qualche cortometraggio e alcuni adattamenti televisivi, fu anticipata da Michel Soutter con *La Lune avec les dents* (La luna coi denti, 1966), che raccontava la rivolta "senza motivo" di un adolescente di Ginevra, deluso dall'indifferenza del mondo, che gridava, con i gesti e con la voce, la sua insoddisfazione, ma incapace di un'azione concreta a causa dell'impossibilità di una sua integrazione sociale.

Questo film precursore, tuttora poco conosciuto, fu il primo di una stagione cinematografica che non tardò a imporsi a livello internazionale grazie ad Alain Tanner. Il suo *Charles mort ou vif* (*id.*, 1969) racconta di un uomo maturo che, ritenendo di

aver messo da parte abbastanza denaro, decide di lasciare l'azienda al figlio, per scoprire subito dopo, brutalmente, di aver perso in questo modo la motivazione principale della sua vita. Sconvolto da questa presa di coscienza, sceglie di unirsi a un gruppo di barboni e di diventare uno di loro. I suoi parenti, incapaci di comprenderlo, lo faranno rinchiudere in un ospedale psichiatrico: la "follia" era l'unica possibilità di fuga da un ambiente dominato esclusivamente dall'ottica del profitto.

Il ricorso agli squilibri mentali, simulati o autentici, diverrà un soggetto molto frequente, nervo scoperto nella struttura blindata di un paese troppo sicuro di una forza costruita sui riti della cristianità e sull'inespugnabile facciata delle banche. In *La Salamandre* (La salamandra, 1971) Tanner descrive la vita di una ragazza tenuta sotto controllo, probabilmente a torto, dalla polizia. Abbandonato il lavoro in una fabbrica di salumi, la ragazza diventa commessa in un negozio di scarpe, insulta gli insopportabili padroni e corre verso la libertà, girando le spalle alla logica del capitalismo opulento. Il medesimo rifiuto dell'ordine finanziario si ritrova in *Le Fou* (Il pazzo, 1970) di Claude Goretta, che racconta, con lo stesso interprete (François Simon), la storia di un individuo ingannato dalla società che decide di ribellarsi. Tanner diceva che il comportamento di questi ribelli era pre-politico. L'impiegato di cui narra il film, arrivato alla cinquantina, si ammala. Lo licenziano. Per vendicarsi,

Der Tod des Flohzirkusdirektors *di Thomas Koerfer*

si trasforma in un abilissimo ladro, ma rimarrà ucciso in un inseguimento con i gendarmi. La coppia di *Black-Out* (*id.*, 1970) di Jean-Louis Roy sarà, in maniera del tutto simile, spinta alla follia: due pensionati, che vivono in una villa nei quartieri periferici della città, sopportano con dolore la morte del figlio, rimasto ucciso in un'esercitazione militare. Ascoltano la radio sentendosi minacciati dall'incertezza dei tempi. Un giorno, con un gruppo di turisti, visitano gli enormi stock di alimenti immagazzinati in immensi depositi sotterranei in previsione di un futuro di crisi, e si convincono che la carestia minacci l'umanità. Di ritorno a casa, stipano enormi quantità di ogni genere di prodotti nelle dispense: zucchero, farina, riso, scatole di conserva. Poi si impediscono di toccarle e muoiono di fame davanti alle loro provviste.

Negli esordienti di lingua tedesca l'ideologia dell'opposizione è la stessa, sebbene in forma meno realista. *Der Tod des Flohzirkusdirektors oder Ottocaro Weiss reformiert seine Firma* (La morte del direttore del circo delle pulci ovvero O.W. ristruttura la sua ditta, 1974) di Thomas Koerfer svela con sottigliezza la relazione che intercorre tra arte e società, argomento per il quale il regista utilizza riferimenti che vanno da Bertolt Brecht a Peter Weiss fino ad Antonin Artaud (*Le théâtre et la peste*), radiografia grottesca di un universo di esseri umani soddisfatti di crogiolarsi nei loro valori inerti, nonostante il fatto che un'epidemia, di cui essi stessi sono i portatori, potrebbe distruggere l'umanità. In *Konfrontation* (Confronto, 1974), di Rolf Lyssy, il tema è identico, ma questa volta trasposto nel periodo immediatamente precedente la guerra. Nel 1935 un cittadino tedesco, protetto dalle autorità del suo paese, gestisce un'attività in Svizzera con il benestare del governo. Futuro "Gauleiter" dell'Elvezia, è assassinato il 4 febbraio 1936 a Davos, dove risiede, da uno studente ebreo dell'Università di Berna. In Germania gli viene riservato l'onore di solenni funerali alla presenza del Führer. L'assassino è condannato a diciotto anni di carcere e rilasciato al termine del conflitto. Lyssy ricostruisce l'epoca e l'atmosfera torbida da cui trae origine la vicenda. Daniel Schmid, più vicino all'estetica di Monaco che a quella di Berlino, dichiara il proprio amore per l'opera, per lo stile viscontiano. Le ambientazioni di gusto barocco potrebbero apparire in contraddizione con le posizioni più direttamente politiche dei suoi compatrioti dell'epoca; egli sembrerebbe privilegiare uno stile narrativo direttamente riconducibile al romanzo tradizionale, ma limitarsi a questa interpretazione sarebbe un errore grossolano. Il suo stile kitsch non costituisce infatti, in alcun modo, una riproduzione dell'iconografia tradizionale elvetica. Al contrario, con questo espediente sfugge al folklore, distrugge i cliché psico-sociologici dominanti, smaschera i tabù per mostrare in chiave critica, come gli altri registi del suo tempo, il rovescio di una simbologia il cui diritto è stato subdolamente abbellito con secoli di menzogne.

(Traduzione di Minnie Ferrara)

Esteve Riambau

'68 sotto dittatura

Il cinema spagnolo realizzato nel clima del '68 ebbe caratteristiche specifiche e particolari dal momento che crebbe sotto gli effetti di una dittatura. Una dittatura che, venticinque anni dopo essersi instaurata in seguito alla vittoria di Franco nella guerra civile, aveva cominciato a far emergere le sue peculiari contraddizioni. Come risultato delle pressioni internazionali e anche di un'opposizione interna sempre più consistente, al franchismo non rimase che la soluzione di mostrare un volto più indulgente. Nel luglio del 1962 fu nominato un nuovo governo nel quale i tecnocrati dell'Opus Dei cominciarono a sostituire le camicie blu dei falangisti e nel quale la presenza di Manuel Fraga Iribarne come Ministro de Información y Turismo avrebbe giocato un ruolo decisivo per il futuro del cinema spagnolo. Furono tre i provvedimenti statali – applicati da José María García Escudero della Dirección General de Cinematografía – che spianarono il cammino al cinema spagnolo verso la sua particolare interpretazione del '68: la promulgazione, nel 1963, di alcune norme di censura che, per la prima volta dall'insediamento della dittatura, esplicitavano i limiti di ciò che poteva essere detto e mostravano una certa tolleranza; la trasformazione, nel 1962, del vecchio Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas – dove si erano formati Bardem, Berlanga e Saura – in una nuova Escuela Oficial de Cinematografía; e l'instaurarsi, a partire dal 1965, di un nuovo sistema protezionistico che, nonostante il prevalere delle sovvenzioni concesse sulla base delle entrate al botteghino, destinava il cosiddetto Interés Especial per fornire un incentivo a quei film di riconosciuta volontà innovatrice.

Il Nuevo Cine Español nacque da questa formula di laboratorio, non molto diversa da quella che propiziò la nascita di analoghi movimenti europei. Accanto alle vecchie case di produzione che non esitarono nel mettere sotto contratto giovani registi per poter beneficiare dei sostanziosi aiuti dello stato, nacquero anche nuovi produttori che, come Elías Querejeta e Juan Miguel Lamet, riuscirono a trovare il modo di favorire il debutto di una nuova generazione di registi. José Luis Borau, Mario Camus, Julio Diamante, Antonio Eceiza, Angelino Fons, Jorge Grau, Basilio Martín Patino, Antonio Mercero, Pedro Olea, Miguel Picazo, Francisco Regueiro o Manuel

Summers furono alcuni dei registi che debuttarono a partire dal 1962 come eredi naturali di una tradizione di dissidenza inaugurata a metà degli anni '50 da Juan Antonio Bardem e da Luis García Berlanga – che, in quegli anni, diresse *El verdugo (La ballata del boia)* – e proseguita, verso la fine di quel decennio, con l'irruzione dell'italiano Marco Ferreri con *El pisito* (id., 1958) o *El cochecito* (*id.*, 1960), il debutto di Carlos Saura con *Los golfos* (I monelli, 1959) o il ritorno in Spagna di Luis Buñuel per la lavorazione di *Viridiana* (*id.*, 1961).

La caratteristica dominante della generazione emergente rispondeva alla necessità di mostrare le proprie inquietudini, cosa che fino ad allora il cinema spagnolo mai aveva potuto fare – sia pure sempre entro i margini di tolleranza imposti dal franchismo. Da un lato i film ricevevano un trattamento economicamente vantaggioso da parte della pubblica amministrazione ed erano liberi di affrontare temi come l'amore adolescenziale (*El buen amor* [Il buon amore], Regueiro, 1963; *Del rosa al amarillo* [Dal rosa al giallo], Summers, 1965), le frustrazioni sessuali (*La tía Tula* [La zia Tula], Picazo, 1964; *Amador* [Amatore], Regueiro, 1965), l'opprimente vita nelle provincie e il suo conflitto con la capitale (*Los farsantes* [I commedianti], Camus, 1963; *La busca* [La ricerca], Fons, 1965), la revisione critica dei generi (*Crimen de doble filo* [Delitto con arma da taglio], Borau, 1964; *De cuerpo presente* [Corpo presente], Eceiza, 1965), le inquietudini studentesche (*Nueve cartas a Berta* [Nove lettere a Berta], Martín Patino, 1965) o anche l'analisi, in chiave metaforica, della guerra civile: *La caza* (La caccia, 1965) di Carlos Saura. D'altro canto i loro autori si prestavano al gioco interessato di rappresentare la Spagna ai festival internazionali, dimostrazione inconfutabile della rinnovata atmosfera voluta da un regime che aveva bisogno di operazioni di questo tipo per camuffare il proprio volto sanguinario di fronte alla comunità internazionale.

Senza dubbio il Nuevo Cine Español fu il risultato di un patto con il diavolo, ma anche la conseguenza di una determinata tendenza realistica ereditata dall'Italia, filtrata attraverso le Conversaciones di Salamanca (1955) e avallata dalla dottrina comunista. Nonostante le divergenze che si erano prodotte in seno all'opposizione subito dopo la politica intransigente condotta dalla Uninci – la casa di produzione che indirettamente rappresentava gli interessi del PCE in materia cinematografica – si può affermare, in linea generale, che i primi passi del Nuevo Cine Español seguirono la dottrina estetica del realismo socialista. Inscritto in un'orbita più vicina al Neorealismo che alla Nouvelle Vague – per collocarlo in un contesto internazionale –, il Nuevo Cine Español fu presto vittima di questa contraddizione. Alcuni insuccessi di pubblico, gli inevitabili scontri con la censura e l'ostilità che i produttori di un cinema apertamente commerciale mostrarono nei confronti dei cuccioli *enragés* protetti dalla pubblica amministrazione esaurirono rapidamente il filone.

Per questo, quando a partire dalla metà degli anni '60 si manifestò una seconda ondata di un cinema spagnolo che si pretendeva nuovo, le circostanze furono molto diverse. Identificando la Escuela de Barcelona con lo slogan: «Dal momento

Nueve cartas a Berta *di Basilio Martín Patino*

che non possiamo fare Victor Hugo, faremo Mallarmé», Joaquín Jordá definiva con esattezza, con il codice ellittico che l'epoca esigeva, il nuovo terreno di battaglia. Anche la maggior parte dei membri di questo movimento ispirato alla Scuola di New York aveva esplorato la via realistica vicina all'autore di *I miserabili* per aderire, dopo aver preso atto dell'impossibilità di percorrerla sotto un regime autoritario, alla posizione del poeta francese che reagì alla crisi della società borghese abbandonando il realismo. *Los felices '60* (I felici '60, Jaime Camino, 1964), *Fata Morgana* (id., Vicente Aranda, 1966), *Noche de vino tinto* (Notte del vino rosso, José María Nunes, 1966), *Cada vez que...* (Ogni volta che..., Carlos Durán, 1967), *Dante no es únicamente severo* (Dante non è solamente severo, Jacinto Esteva e Joaquín Jordá, 1967), *Ditirambo* (id., Gonzalo Suárez, 1968), *Nocturno 29* (Notturno 29, Pedro Portabella, 1968) o la tardiva ma eloquente annessione del brasiliano Glauber Rocha (*Cabezas cortadas* [Teste tagliate], 1970), furono alcuni dei film che costituirono il nucleo di questo movimento di Barcellona, non a caso guidato da Ricardo Muñoz Suay dopo il suo abbandono del PCE. Tributaria di un'estetica derivata dalla Nouvelle Vague o dall'underground nordamericano, la Escuela de Barcelona fece della provocazione iconoclasta il proprio marchio distintivo. Sia dallo schermo che con le prese di posizione dei suoi membri, essa riuscì a pungere i suoi colleghi di Madrid e la cultura catalana conservatrice. La sua eterodossia dal punto di vista estetico le permise di mantenersi inizialmente estranea alle ire della censura, ma, dopo la destituzione di García Escudero – nel novembre del 1967 – e l'inasprirsi degli strumenti repressivi di una dittatura che si vedeva sfuggire di mano il controllo del paese, anche la Escuela de Barcelona passò a miglior vita.

Alcuni dei suoi membri si strinsero, come i colleghi di Madrid, attorno a un cinema che conservava il suo spirito critico, ma all'interno di coordinate produttive che

non impedivano il contatto con il pubblico. Altri invece contribuirono a diffondere le conclusioni delle Jornadas de Escuelas de Cine che si erano celebrate a Sitges nell'ottobre del 1967. A differenza dei postulati di Salamanca, queste escludevano qualunque possibilità di compromesso, a favore di prospettive rivoluzionarie apertamente inconciliabili con un regime che faceva le proprie vittime cinematografiche impedendo l'uscita di film come *La respuesta* (La risposta, Josep María Forn, 1969), *Liberxina 90* (Carlos Durán, 1970) o *Canciones para después de una guerra* (Canzoni per un dopoguerra, Basilio Martín Patino, 1971). La crisi economica che affliggeva tutto il cinema spagnolo da quando il Fondo de Protección statale aveva smesso di pagare le sovvenzioni gonfiate grazie alle tresche che i produttori avevano ordito nelle coproduzioni con gli altri paesi, giustificò quelle prospettive radicali, dalle quali nacque un cinema apertamente alternativo e, quindi, clandestino.

La diffusione del film in 16mm propiziò la nascita di diversi gruppi, per lo più a Madrid e a Barcellona, ma anche di altri franchi tiratori di periferia, che manifestarono tendenze situate nell'arco compreso tra il cinema militante – in alcune circostanze legittimato da partiti politici ugualmente clandestini – e l'underground. A Madrid Augusto Martínez Torres, Antonio Artero, Alfonso Ungría, Iván Zulueta, Emilio Martínez Lázaro o Ricardo Franco dettero il cambio alla generazione del Nuevo Cine Español, mentre a Barcellona Portabella era il punto di riferimento di una nuova avanguardia integrata dai tardi eredi della Escuela.

La maggior parte di questi registi abbandonò progressivamente le trincee approdando al cinema come professione per il quale l'opposizione al franchismo era ancora guidata dai discepoli del produttore Elías Querejeta. Carlos Saura aveva intensificato il carattere criptico dei propri film accentuando il tono critico presente in *El jardín de las delicias* (Il giardino delle delizie, 1970) o *Ana y los lobos* (Anna e i lupi, 1972). Víctor Erice, invece, ricorse al registro poetico per ritrarre il sordido dopoguerra in *El espíritu de la colmena* (*Lo spirito dell'alveare*, 1973). Anche se con stili radicalmente diversi, si può affermare che, in casi come questi, la dittatura modellò un linguaggio che si discostava dalla narrazione convenzionale per far giungere al pubblico un discorso contestatario che, espresso in modo meno ermetico, non sarebbe stato autorizzato.

Essere più espliciti, come fu José Luis Borau in *Furtivos* (Nascosti, 1975), equivaleva a risvegliare il furore della censura ancora esistente o a provocare attentati da parte dell'estrema destra, come accadde nel caso di *La prima Angélica* (La cugina Angelica, Carlos Saura, 1974). Mentre in altre nazioni il 1975 fu l'anno che segnò la fine del cinema militante, per la Spagna questa data significò l'inizio della democrazia. Di fronte ai *desiderata* dell'opposizione, si dovette attendere fino alla morte del dittatore perché si instaurasse la libertà. Ciò nonostante, anche il cinema spagnolo, a suo modo, recitò il proprio ruolo nel panorama internazionale della dissidenza.

(Traduzione di David Bruni)

Bruno Torri
Tropici e metafore

Se "contestazione" è la parola – la nozione – che meglio serve a connotare il '68, si può affermare, avvicinandosi molto alla verità dei fatti, che il miglior cinema latinoamericano è stato per molti aspetti omogeneo e anche funzionale a quell'anno cruciale, a tutto ciò che ha significato in termini politici e socio-culturali. Il cinema latinoamericano, considerato sempre nei suoi esiti più alti, dapprima ha "prefigurato" e in qualche misura favorito l'avvento del '68; poi, nel periodo più acceso delle lotte studentesche e operaie, ne ha dato testimonianza in modi attivamente partecipi; infine ha continuato, anche nella successiva fase di riflusso, a tenerne vivo lo spirito, appunto contestativo, e le istanze di emancipazione e di libertà, rischiando anche la repressione, inclusa quella più cruenta, e confermando così che, nel decennio 1965-1974, le analogie tra lo stesso '68 e le più avanzate espressioni cinematografiche del subcontinente latinoamericano possono trovare, assieme a motivate interpretazioni soggettive, diversi riscontri oggettivi. A questa premessa occorre aggiungerne subito un'altra, consistente nel ricordare che quanto di meglio è stato realizzato in quel periodo dal cinema latinoamericano si è sempre caratterizzato nel senso del nuovo. Il "nuovo cinema" nato agli inizi degli anni '60 in tante parti del mondo, caratterizzatosi per le innovazioni "linguistiche", per la perlustrazione di nuovi campi tematici, per la nascita di nuove tendenze cinematografiche (e artistiche), per l'attuazione di nuove formule produttive, insomma per aver rivoluzionato il vecchio modo di pensare e fare cinema, ha avuto tra i suoi più importanti protagonisti anche autori e movimenti latinoamericani: i nomi del brasiliano Glauber Rocha, del cileno Raúl Ruiz, dell'argentino Fernando Ezequiel Solanas, del boliviano Jorge Sanjinés, del cubano Tomás Gutiérrez Alea (e tralasciando i molti altri che si potrebbe citare), così come per altri versi il Cinema Nôvo brasiliano, sono più che sufficienti ad attestare la presenza e l'incidenza di un nuovo cinema latinoamericano, dotato di una propria marcata specificità e al contempo imparentato con il "nuovo cinema" di altre aree geografiche, di altre realtà sociali. Non solo, il nuovo cinema latinoamericano legittima ed esalta la sua definizione e la sua contestualizzazione rife-

rite alla dimensione e alle condizioni subcontinentali, che appaiono molto più pertinenti e qualificanti delle pur rintracciabili distinzioni nazionali, proprio perché le sue ragioni fondanti, così come le sue risultanze politiche e culturali, corrispondono maggiormente a ciò che accomuna i diversi paesi latinoamericani rispetto a ciò che li differenzia.

La cinematografia più ricca di talenti e più capace di esprimere un indirizzo unitario è stata la cinematografia brasiliana, dove il movimento del Cinema Nôvo ha costituito un esempio probante di vocazione artistica coniugata con l'impegno ideologico e, insieme, di capacità organizzativa accompagnata, cementata dalla solidarietà di gruppo. Un esempio che altri registi latinoamericani hanno seguito, e in alcuni casi anche arricchito con apporti personali ravvisabili nella creazione dei film e anche nelle forme della loro socializzazione. Nel 1965, il Cinema Nôvo aveva già dato frutti cospicui con le opere di Glauber Rocha – *Barravento* (id., 1961), *Deus e o diabo na terra do sol* (*Il dio nero e il diavolo biondo*, 1963-1964) –, di Nelson Pereira dos Santos – *Vidas sêcas* (Vite aride, 1963-1964) –, di Paulo César Saraceni – *Porto das Caixas* (id., 1962) –, di Ruy Guerra – *Os fuzis* (*I fucili*, 1963-1964) –, di Joaquim Pedro de Andrade – *Garrincha, alegria do povo* (G., gioia del popolo, 1963) –, di Carlos Diegues – *Ganga Zumba* (id., 1963) –, di Leon Hirszman – *Maioria absoluta* (Maggioranza assoluta, 1964) –, per fermarsi ai film più significativi girati nel precedente triennio '62-'64. Ma proprio nel momento del suo maggiore prestigio, anche internazionale, quando cominciava a dialogare con il suo naturale interlocutore, cioè con il pubblico brasiliano, e quando la sua influenza si stava estendendo su tutto il territorio latinoamericano, il Cinema Nôvo doveva fare i conti con un peggioramento della situazione politica, conseguente al colpo di stato del 31 marzo 1964, che portava alla dittatura militare; dittatura che in un primo tempo (quello cosiddetto della "diotablanda") non risulterà particolarmente soffocante, per poi diventare, nel giro di pochi anni, una "diotadura", con i partiti e i sindacati sciolti, i diritti politici e civili "sospesi" (eufemismo di soppressi), l'istituzione di tribunali speciali per stroncare qualsiasi tentativo di opposizione e il ricorso alla tortura come regola dell'indagine poliziesca. Di fronte a questi ostacoli, cui si aggiunge quello dell'inasprimento della censura, il Cinema Nôvo non si arrende, continuando a fare film che rispecchiano criticamente le condizioni di arretratezza del paese, i suoi mali sociali abituali (il sottosviluppo, la fame, l'analfabetismo), le sue contraddizioni vecchie e nuove, al fine di favorire una vera conoscenza del Brasile stesso e dell'uomo brasiliano.

Nel 1965 i film che più si distinguono per qualità estetica e sostanza discorsiva sono due "opere urbane" (in precedenza la maggioranza dei film del Cinema Nôvo era di ambientazione rurale) firmate da due "padri storici" del movimento: *O desafio* (La sfida) di Saraceni e *A falecida* (La morta) di Hirszman. Il primo ha per tema la crisi dell'intellettuale (borghese) di sinistra, obbligato bruscamente dal colpo di stato a chiamarsi in causa, quindi costretto a ripensare il proprio passa-

to, a prendere coscienza della velleità politica e della debolezza morale che hanno contrassegnato le sue scelte (la sua inazione), ma senza riuscire, neppure nella vita privata, ad andare oltre l'inconfessato senso di colpa. Più ancora che nell'importanza e nell'urgenza tematica, i pregi di *O desafio* sono da ravvisare nelle soluzioni stilistiche, in cui si coglie, autonomamente rielaborata, la lezione di Rossellini e di Brecht. Anche *A falecida* rivela maturità espressiva e pregnanza di contenuti, riuscendo Hirszman a raccontare la storia di una fissazione e di una alienazione (quelle di una donna, ossessionata dall'idea della morte, la quale cerca di assicurarsi, in funzione compensatoria, un funerale di lusso) smorzando i toni macabri e grotteschi nell'asciutta descrizione fenomenologica di un ambiente e di un personaggio che finisce così per costituirsi, anche nei suoi tratti nevrotici, come una figura tipica della *lumpenborghesia*. Sempre nel 1965 il Cinema Nôvo si arricchisce di nuovi "quadri" con l'esordio di Walter Lima jr. e di Luiz Sergio Person, autori rispettivamente di *Menino de engenho* (Il ragazzo della piantagione), storia della decadenza di un'aristocratica famiglia rurale, e di *São Paulo s.a.* (San Paolo società anonima), ritratto polemico della borghesia industriale paulista.

Edna De Cassia in Iracema
di Jorge Bodansky e Orlando Senna

Anche nel 1966 la vitalità del Cinema Nôvo continua a evidenziarsi, soprattutto in alcuni film di estrazione letteraria come *A hora e a vez de Augusto Matraga* (L'ora e la volta di A.M.) di Roberto Santos, tratto dall'omonimo racconto di Guimaraes Rosa, e *O padre e a môça* (Il prete e la ragazza, 1966) di de Andrade, versione cinematografica di un poemetto di Carlos Drummond de Andrade in cui è narrato l'amore proibito, nato dall'attrazione fisica, dei due personaggi indicati nel titolo. Altro

Francisco Rabal e Pierre Clementi in Cabezas cortadas *di Glauber Rocha*

film di rilievo è *A grande cidade* (La grande città, 1966) di Diegues, il quale racconta in chiave realistica le vicende di quattro immigrati del Nord-est a Rio de Janeiro che falliscono miseramente nei loro tentativi di integrazione urbana. Il 1967 è l'anno di *Terra em transe (Terra in trance)* di Rocha, un film politico sulla politica, precisamente sulla sconfitta della sinistra brasiliana e sulle responsabilità dell'intellettuale che vuole partecipare direttamente alla lotta politica (alla rivoluzione). Barocco, visionario, "urlato", lo stile di Rocha rivela l'intenzione di conciliare, di far interagire, motivazioni estetiche e finalità politiche, riuscendo per questa via a rappresentare poeticamente la brutalità del reale e l'utopia della sua negazione. Nello stesso anno, anche se privo di ambizioni artistiche, c'è un altro film che manifesta implicitamente una forte carica ideologica e contestativa: *A opinião publica* (L'opinione pubblica) di Arnaldo Jabor, il quale realizza un illuminante film-inchiesta sulla classe media carioca.

Poi, nonostante il controllo poliziesco della dittatura militare, nel 1968 si giunge alla radicalizzazione dello scontro politico, e anche in Brasile si verificano grandi manifestazioni studentesche, mentre la guerriglia urbana diventa più estesa. Il regime al potere risponde, nel dicembre dello stesso anno, con l'Atto istituzionale n. 5, cioè con un decreto legislativo che costituisce "un golpe nel golpe" e che serve a "legalizzare" metodi repressivi ancora più feroci. Il clima di tensione e violenza frena ma non arresta l'attività dei registi "cinemanovisti"; e infatti anche nel 1968 si registrano alcuni promettenti esordi, primo tra tutti quello di Gustavo Dahl che con *O bravo guerreiro* (Il bravo guerriero) riprende e porta alle estreme conseguenze il discorso politico iniziato da *O desafio* e proseguito da *Terra em transe*, completando così una "trilogia" a sei mani in cui i temi della militanza politica, della corruzione morale esercitata dal potere, della dicotomia tra ideologia di sinistra ed efficacia

sociale, della separatezza e impotenza dell'intellettuale vengono sviscerati a fondo, non solo nella loro astratta dimensione intellettuale, ma anche e soprattutto nelle loro determinazioni individuali ed esistenziali. Con il suo linguaggio severo e rigoroso, *O bravo guerreiro* rimane una valida prova di cinema concettuale, che tuttavia non cancella le emozioni ma le raffredda in una scrittura filmica tanto depurata quanto funzionale alla giusta trattazione della materia prescelta. Altro esordio interessante è quello di Rogério Sganzerla, la cui opera prima *O bandido da luz vermelha* (Il bandito della luce rossa, 1969) inaugura l'underground brasiliano (l'"udigrudi", come veniva definito nella dizione carioca). Esterno e a volte in polemica con il Cinema Nôvo (lo stesso Sganzerla lo aveva giudicato «un movimento d'élite, aristocratico, paternalista, accademico»), l'"udigrudi" diede alcuni film pauperistici, aggressivi, iconoclastici in cui non raramente, e volutamente, il cattivo gusto veniva ostentato; e pur restando nella marginalità, fu anch'esso un cinema di opposizione al regime imperante. I due film migliori dell'underground brasiliano sono *O anjo nasceu* (L'angelo è nato) e *Matou a familia e foi ao cinema* (Uccise la famiglia e se ne andò al cinema), diretti entrambi da Julio Bressane nel 1969.

Proprio in quest'anno il Cinema Nôvo, nonostante molti dei suoi rappresentanti considerassero ormai conclusa l'esperienza del movimento, manifesta al proprio interno un rinnovamento tematico e stilistico, realizzando un gruppo di film di notevole valore accomunati dalla poetica (il termine va preso nella sua accezione più lata) del "tropicalismo", di cui qualche anticipazione espressiva era già presente in *Terra em transe*. Il "tropicalismo", che ha le sue radici lontane nel "modernismo" brasiliano, il movimento d'avanguardia letteraria che si affermò negli anni '20, consiste principalmente nella riscoperta e rivalutazione dei caratteri indigeni, nella ricerca e rappresentazione della "brasilidade" e della sua particolare connotazione psicologica, riscontrabile dentro e oltre le congiunture storiche e le contingenze politiche, nell'accettazione e riproposta del crogiolo multirazziale e del sincretismo religioso. Ma il "tropicalismo" implica pure la contaminazione stilistica, la miscela dei modi narrativi e "linguistici", e, quando i contenuti lo richiedono, il ricorso all'eccessivo, alla dismisura, ai sovratoni, ovvero, a quelle "cifre" espressive che meglio possono rendere quel tanto di caotico e, appunto, di eccessivo sempre presente nella realtà brasiliana, sia nella sua meravigliosa bellezza, sia nella sua atroce miseria. Pur diversi negli assunti tematici e nelle attuazioni formali, al "tropicalismo" fanno riferimento, diretto o indiretto, *Brasil año 2000* (Brasile anno 2000, 1969) di Lima jr., *Os herdeiros* (Gli eredi, 1969) di Diegues, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (*Antonio das Mortes*, 1969) di Rocha, *Macunaíma* (id., 1969) di de Andrade. Specialmente gli ultimi due film risultano ragguardevoli per la resa estetica e per la densità comunicativa. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, primo film a colori di Rocha, ripresenta i luoghi (il "sertao") del precedente *Deus e o diabo na terra do sol* e un personaggio di questo film, appunto Antonio das Mortes, ambientando però la vicenda vent'anni dopo, ovvero, negli anni '50, quando in Brasile viene

avviata una prima fase di industrializzazione. I toni favolistici e l'accensione fantastica sorreggono una narrazione da cui traspare chiaramente l'intento politico della denuncia sociale e, insieme, senza mai rinunciare allo statuto artistico, quello di risultare un'opera popolare. Va notato che rispetto al precedente film, con il quale forma una sorta di dittico, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* comprende, e accetta, elementi di magia, di misticismo, di irrazionalità che, mentre segnalano uno spostamento ideologico e spirituale di Rocha, rivelano anche la sua matrice tropicalistica. Matrice ancor più evidente in *Macunaíma,* che è tratto da un testo classico del tropicalismo letterario, l'omonimo romanzo rapsodico di Mario de Andrade, e che rimane come la quintessenza del tropicalismo cinematografico. Nel personaggio di Macunaíma, l'"eroe senza carattere", sono compresenti le qualità e i difetti del brasiliano medio, figlio della propria terra, nato allo stato selvaggio e che poi il colonialismo portoghese ha evoluto ma non liberato. Sensuale, pigro, astuto, bugiardo, Macunaíma è sempre affamato ed è sempre capace di sopravvivere, grazie anche alla sua amoralità e alla sua capacità di trasformarsi continuamente, sino a quando non viene inghiottito dalla stessa terra che lo ha partorito e nutrito. Se il "tropicalismo", con tutte le sue correlazioni mitico-antropologico-culturali, costituisce la poetica del film, una sua variante interna, l'"antropofagismo" (unitamente all'"autofagismo" che è il suo equivalente rovesciato), vi funziona, per così dire, come la sua ideologia. Opera estremamente raffinata e composita, *Macunaíma* riesce a essere anche, come *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, un film popolare, in cui si saldano l'immaginazione più vivace e precise annotazioni etnologico-sociali, il sentimento tragico e il divertimento intelligente; e riesce quindi a ottenere anche uno straordinario successo di pubblico.

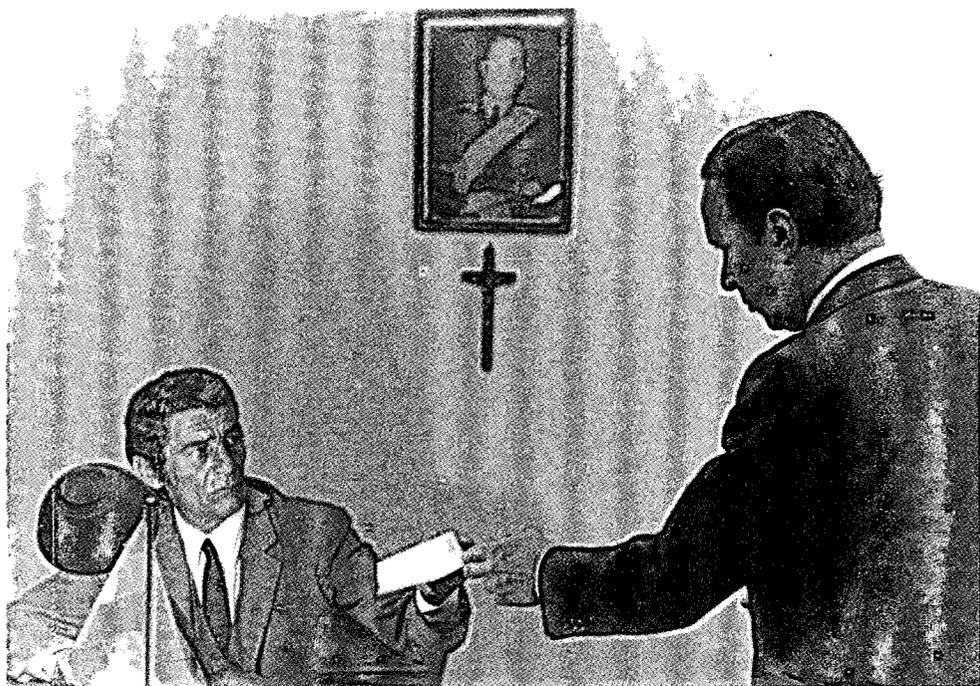
Oltre ai film tropicalisti, a dimostrazione che il 1969 è stato per il Cinema Nôvo un anno particolarmente fecondo, e non solo sotto il profilo artistico, si possono citare altri titoli come *Memória de Helena* (Ricordi di Helena) di David Neves o come *O profeta da fome* (Il profeta della fame) di Maurice Capovilla. E comunque, se si accetta convenzionalmente che il Cinema Nôvo, inteso come movimento unitario, si scioglie di fatto nel 1969, per poi prolungare la propria esistenza (e influenza) nei singoli film dei singoli autori, si può trarne un bilancio nettamente positivo, comprovato da tre dati di fatto: l'elevato numero di opere esteticamente e culturalmente valide; la valenza socio-politica del movimento stesso; l'apporto fondamentale recato alla rinascita dell'industria cinematografica brasiliana. Si può insomma condividere la definizione tanto sintetica quanto penetrante che del Cinema Nôvo ha dato nel 1971, quando già si era autoesiliato, lo stesso Rocha: «Una rivoluzione culturale che ha sottratto il Brasile dall'inesistenza cinematografica».

Nella prima metà degli anni '70, anche per le avverse condizioni politiche che ne ostacolano le possibilità operative, il cinema brasiliano risulta culturalmente meno incisivo, pur continuando a offrire film dotati di qualità estetiche, per la maggior parte dirette dai registi cinemanovisti, i quali continuano a lavorare con una certa conti-

nuità anche ora che non si sentono più direttamente partecipi di un movimento unitario. Lo testimoniano, già nel 1970, opere come *Os deuses e os mortos* (Gli dei e i morti) di Guerra, *Na boca da noite* (Nel cuore della notte) di Lima Jr., quindi, nel 1971, *A casa assassinada* (La casa assassinata) di Saraceni; e lo conferma l'attività di Pereira dos Santos, il più anziano tra i registi cinemanovisti, una specie di Rossellini brasiliano che finiva sempre per fare i film che voleva fare (Rocha lo aveva battezzato «il papà e il papa del Cinema Nôvo»). Stralciando dalla ricca filmografia di Pereira dos Santos, si trovano *El justicero* (Il giustiziere, 1967), *Fome de amor* (Fame di amore, 1968), *Azyllo muito louco* (Un ospizio molto matto, 1971), tratto dal racconto *L'alienista* di Machado de Assis, *Como era gostoso o meu frances* (Come era saporito il mio francese, 1971): opere dalla resa estetica non sempre convincente, ma sempre interessanti e originali, aperte anche alla sperimentazione "linguistica", e, per quanto riguarda l'ultima, felicemente partecipe della poetica del "tropicalismo" e dell'ideologia dell'"antropofagismo". E anche nel 1972 i migliori film brasiliani sono diretti da due cinemanovisti famosi come de Andrade e Hirszman, autori rispettivamente di *Os inconfidentes* (I cospiratori) e *São Bernardo* (San Bernardo). *Os inconfidentes* (che in Italia è stato presentato con il titolo *La congiura*) attinge a fatti storici e rievoca una famosa figura di cospiratore indipendentista (Francisco Xavier detto Tiradentes, che lottò contro il colonialismo portoghese), non solo per raccontare avvenimenti del passato, ma anche per rapportarli metaforicamente al presente, ovvero, per richiamare le responsabilità individuali all'attiva resistenza verso un regime ingiusto e oppressivo. Quanto a *São Bernardo*, che è desunto dall'omonimo romanzo di Graciliano Ramos, si può dire che, per la robustezza della struttura narrativa, per la forza referenziale, per la misura stilistica, è il più bel film brasiliano degli anni '70. L'opera è la storia di un'alienazione individuale determinata dalla sete di potere ed è, nello stesso tempo, la rappresentazione della carica disumanizzante e distruttiva (nonché autodistruttiva) provocata dal potere stesso quando si risolve come facoltà di coercizione sugli altri.

Altri registi cinemanovisti, pur senza rinunciare a dare un'impronta personale al loro cinema, cercano di assecondare i gusti del pubblico con film spettacolarmente più accattivanti come *Joanna a francesa* (J. la francese, 1973) di Diegues e *Toda nudez será castigada* (*Ogni nudità sarà proibita*, 1973) di Jabor; mentre Pereira dos Santos, con *O amuleto de Ogum* (L'amuleto di O., 1974), e Dahl, con *Uirá* (id., 1974), continuano a rivisitare le origini lontane, i miti, le radici antropologiche e culturali per meglio capire, e far capire, l'attuale realtà brasiliana; mentre de Andrade, con *Guerra conjugal* (Guerra coniugale, 1974), ricorre al genere della commedia per illustrare, con eleganza e sarcasmo, la piccola ma micidiale violenza esercitata quotidianamente dalla morale borghese nell'istituzione matrimoniale. Un apporto rilevante alla conoscenza della realtà brasiliana lo dà anche, dall'esilio, Rocha, il quale, dopo aver girato nel 1970 *Der leone have sept cabezas (Il leone a sette teste)*, una metafora contro l'imperialismo economico e militare di cui è tramite un linguaggio fil-

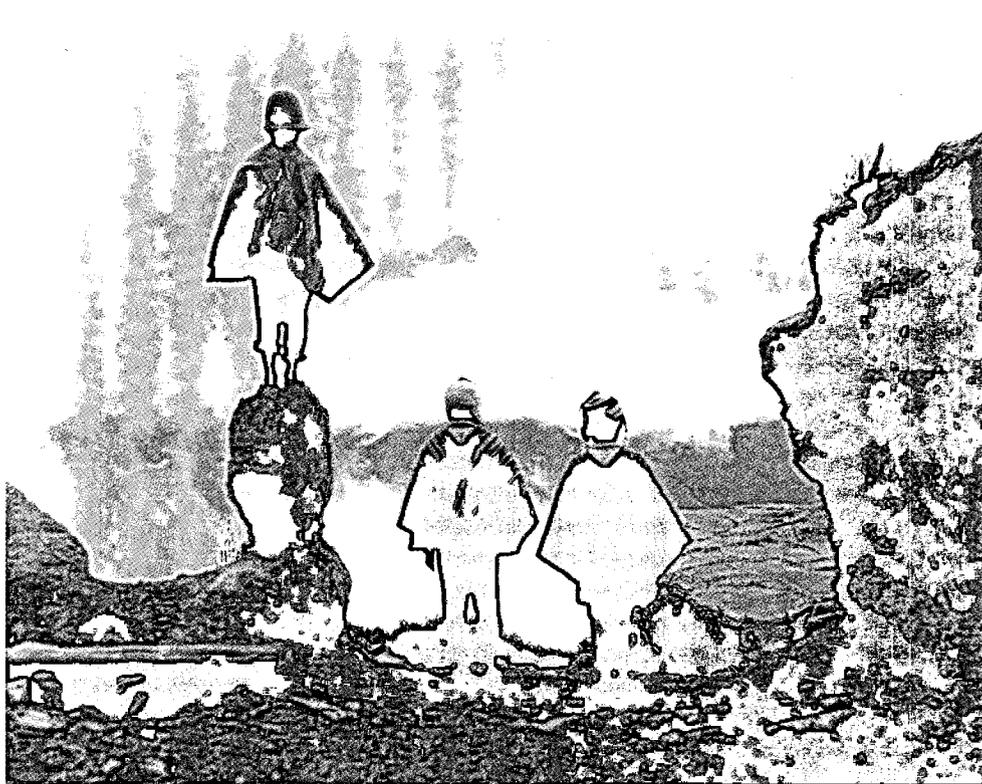
mico molto (forse troppo) elaborato, e nel 1971 *Cabezas cortadas* (Teste tagliate), una parabola sulla crudeltà e sui deliri del potere dittatoriale, realizza nel 1974 – assieme a Marco Medeiros, un leader del movimento studentesco brasiliano – *A historia do Brasil* (La storia del Brasile), un efficace e lucido film di montaggio in cui si fondono passione ideologica, forza argomentativa e apertura problematica. Nello stesso 1974 due registi esordienti, Jorge Bodansky e Orlando Senna, dimostrano di avere ben appreso la lezione etica ed estetica del Cinema Nôvo dirigendo *Iracema* (id.), un convincente esempio di "finzione documentaristica" (per usare la loro definizione) che demistifica il "miracolo economico" brasiliano, visto in un suo emblematico momento di apparente grandezza (la costruzione della grande strada amazzonica), mettendo in evidenza il prezzo umano che comporta.

A differenza di quanto accaduto in Brasile, nel cinema argentino non nasce un movimento unitario capace di diventare culturalmente egemone: si formano soltanto piccoli gruppi, che restano su posizioni marginali o addirittura esterne al mercato, mentre nell'attività registica si susseguono diverse generazioni. Nella seconda metà degli anni '60 gli autori affermati da tempo continuano a lavorare, realizzando però film generalmente poco apprezzabili, con la parziale eccezione di *Martín Fierro* (id., 1968) di Leopoldo Torre Nilsson, il quale, prendendo spunto dall'omonimo poema nazionale di José Hernández, fa rivivere sullo schermo l'epopea del "gaucho". Ottengono invece risultati molto probanti tre giovani registi, Fernando Ezequiel Solanas, Octavio Getino e Gerardo Vallejo, i quali danno vita al "Grupo Cine Liberación" per praticare un cinema militante, dichiaratamente di parte, schierato contro il regime militare che con un colpo di stato aveva preso il potere nel 1966. Oltre ad alcuni documentari, questo gruppo realizza due lungometraggi – *La hora de los hornos* (*L'ora dei forni*, 1968) di Solanas e Getino e *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Il cammino sino alla morte del vecchio R., 1969) di Vallejo – che restano tra gli esiti più persuasivi del cinema argentino. Con una gestazione di due anni e una durata di quattro ore e mezzo, *La hora de los hornos* è un documentario-saggio che ripercorre la storia dell'Argentina (e dell'America Latina) per poi soffermarsi sulle lotte politiche, contro il capitalismo e l'imperialismo, del "proletariato peronista" dopo la caduta, nel 1955, di Perón e quindi concludersi, in un finale aperto a eventuali aggiornamenti, con l'esaltazione della figura di Che Guevara e con la dichiarazione della necessità della rivoluzione violenta per affrancarsi dalla violenza capitalistica e imperialistica. Anche se opinabile nel suo assunto ideologico-politico, e anche se a tratti rivela squilibri e cadute espressive, *La hora de los hornos* appare comunque, per la sua penetrazione analitica, per la sua carica agitatoria, per la sua critica alla cultura dominante, come uno degli esempi più alti, e anche rischiosi (il film fu subito proibito e veniva mostrato e discusso in proiezioni clandestine), di cinema politico. Anche *El camino hacia la muerte del viejo Reales* è un film politico, ma con una diversa costruzione e, in parte, con una diversa finalità. Vallejo racconta (registra) la storia vera, colta nel suo farsi o sul filo della memoria, di una famiglia

Operación Massacre *di Jorge Cedrón*

contadina, quella del vecchio Reales, della moglie e dei tre figli. Ne risulta, assieme al vissuto dei personaggi, il senso delle loro azioni e il peso dei condizionamenti derivanti dal loro contesto ambientale, per cui il film assume il valore conoscitivo di una rilevazione sociologica effettuata "sul campo", e, insieme, si pone, per la partecipazione, la sincerità, la precisione con cui sono viste e raccontate delle particolari vicende umane emblematiche di una particolare condizione umana (e sociale), come un testo anche poetico.

Nei primi anni '70 altri due giovani registi, Jorge Cedrón e Raimundo Gleyzer, pur operando separatamente, condividono, assieme alla militanza cinematografica e politica, un tragico destino, restando entrambi vittime della repressione poliziesca del regime militare: Gleyzer "sparisce" nel 1976, mentre Cedrón viene assassinato nel 1980 a Parigi dove si era esiliato assieme a molti altri registi argentini, tra cui anche Solanas, Getino e Vallejo. Già nelle loro opere d'esordio, entrambe del 1970, Cedrón, con *El habilitado* (L'impiegato), e Gleyzer, con *México: la revolución congelada* (Messico: la rivoluzione congelata), rivelano vocazione cinematografica e impegno ideologico. E nel 1972 sono ancora loro a intervenire, ancor più direttamente, nella lotta politica con il loro secondo, e ultimo, film. Cedrón gira clandesti-

namente *Operación Massacre* (Operazione Massacre) per rievocare un episodio realmente accaduto nel giugno del 1956, quando un gruppo di operai peronisti venne fatto trucidare nottetempo dai militari al potere; Gleyzer gira *Los traidores* (I traditori) per denunciare il ruolo svolto dalla burocrazia sindacale peronista in contrasto con gli interessi dei lavoratori e con i loro slanci rivoluzionari. Entrambi i film vengono utilizzati politicamente in proiezioni clandestine, e possono circolare liberamente soltanto nel breve periodo (dal marzo 1973 al luglio 1974) in cui la sinistra peronista è al governo; poi vengono nuovamente proibiti quando il potere passa prima alla destra peronista e dopo, con un ennesimo golpe, ancora ai militari.

Tra i pochi film di qualche valore realizzati in Argentina nei primi anni '70, oltre quelli già ricordati, si possono citare: *Juan Lamaglia y señora* (J. L. e signora, 1970) di Raúl de La Torre, *Puntos suspensivos* (Punti di sospensione, 1971) di Edgardo Cozarinsky, *Y que patatin y que patatan* (id., 1971) di Mario Sabato; mentre successivamente, proprio nel breve periodo tra il '73 e il '74 sopra indicato, con la

Yawar mallku *di Jorge Sanjinés*

società argentina – e quindi il cinema argentino – relativamente più libera, vengono realizzati alcuni film di una certa importanza soprattutto perché le storie narrate riflettono, direttamente o indirettamente, la nuova, temporanea, fase politica. I più significativi, per livello espressivo e rimandi al sociale, sono: *El familiar* (Il familiare, 1973) di Getino, *Juan Moreira* (id., 1973) di Leonardo Favio, *Quebracho* (id., 1973) di Ricardo Wulicher, *La Patagonia rebelde* (La Patagonia ribelle) di Héctor Olivera, *La Raulito* (id., 1974) di Lautaro Murúa. Poi, per il cinema argentino più indipendente e consapevole, la via obbligata è quella dell'esilio.

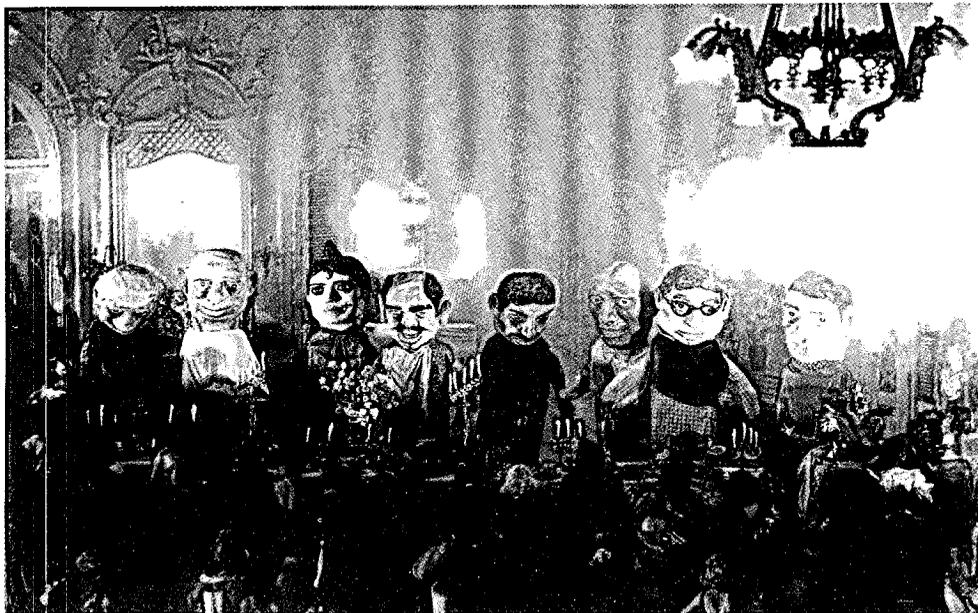
Una sorte più o meno analoga tocca anche ai registi cileni, in quanto il miglior cinema cileno, proprio come è avvenuto in quasi tutti i paesi latinoamericani, ha inteso qualificarsi soprattutto politicamente e in senso marcatamente progressista, condividendo pertanto il destino di Unidad Popular: dapprima all'opposizione, poi al governo e infine in esilio dopo il golpe militare del settembre 1973. Prima della vittoria elettorale di Allende i film artisticamente e culturalmente più risolti trattano tutti tematiche sociali o storiche, e mirano tutti a restituire un'immagine veritiera della realtà cilena. Questo vale in particolare per *Tres tristes tigres* (Tre tristi tigri, 1968) di Raúl Ruiz, un'approfondita descrizione della *lumpenborghesia* di Santiago, dei suoi atteggiamenti, dei suoi difetti, delle sue frustrazioni; ma anche opere come *Caliche sangriente* (Salnitro insanguinato, 1969) di Helvio Soto, *Valparaiso, mi amor* (V., mio amore, 1969) di Aldo Francia, *El chacal de Nahueltoro* (*Lo sciacallo di Nahueltoro*, 1969) di Miguel Littín contribuiscono alla conoscenza di momenti e aspetti significativi della vita cilena, e anch'esse suggeriscono l'esigenza e l'urgenza del cambiamento. Poi, durante i tre anni circa della presidenza di Allende, i registi cileni, totalmente solidali con il nuovo corso politico, alternano l'attività creativa con incombenze amministrative e organizzative. Vengono girati molti documentari, prevalentemente a carattere didattico. Ma anche i film a soggetto, considerati in rapporto al contesto cinematografico tradizionalmente povero, sono abbastanza numerosi.

Tra questi meritano una segnalazione *Voto + fusil* (Voto + fucile, 1970) e *Metamorfosis de un jefe de la policía politica* (Metamorfosi di un capo della polizia politica, 1973) entrambi di Soto; *Ya no basta con rezar* (*Non basta più pregare*, 1973) di Francia, il quale racconta in modo semplice e diretto la maturazione politica di un prete cattolico che si ribella alla chiesa ufficiale per schierarsi con il popolo; *La tierra prometida* (*id.,* 1973) di Littín, un affresco storico che rievoca un fatto realmente accaduto nel 1932, cioè la strage di un gruppo di contadini che avevano occupato delle terre per coltivarle. Quanto a Ruiz, il più dotato e prolifico autore cileno, nonché il più portato a sondare continuamente nuove modalità "linguistiche", gira diversi cortometraggi e cinque lungometraggi, due dei quali rimasti incompiuti. Degli altri tre – *La colonia penal* (La colonia penale, 1970), *Nadie dijo nada* (Nessuno disse niente, 1971) e *El realismo socialista* (Il realismo socialista, 1972) –, il primo, un libero adattamento dell'omonimo racconto di Kafka che mostra

metaforicamente la manipolazione subita dall'uomo prigioniero dell'oppressione e del sottosviluppo, è quello più compiuto sul piano formale, mentre il terzo coinvolge principalmente per la sua dialettica interna, per come viene indagato e criticato (quindi anche autocriticato) il comportamento della sinistra cilena al potere. Tra i registi emergenti nel periodo di Unidad Popular spicca il documentarista Patricio Guzmán, autore di *El primero año* (Il primo anno, 1971) e di *La respuesta de octubre* (La risposta di ottobre, 1972), due film in presa diretta sulla coeva situazione politica, che riescono a essere informativi e didattici senza indulgere al semplicismo e al propagandismo. Lo stesso Guzmán inizia nel 1973 la realizzazione di un grande progetto, poi ultimato negli anni successivi, durante l'esilio a Cuba: *La batalla de Chile* (La battaglia del Cile) che comprende tre film di novanta minuti ciascuno in cui, con l'utilizzo prevalente di materiali di repertorio, vengono raccontati gli "avvenimenti cileni" dell'ultimo anno della presidenza Allende, fornendone un'interpretazione e una spiegazione nell'ottica della lotta di classe.

In un paese dell'America Latina, la Bolivia, il cinema si identifica con un regista: Jorge Sanjinés; e anche questo regista, il cui cinema politico si affianca alle lotte di liberazione del suo popolo, sarà costretto all'esilio. Dopo aver esordito nel 1966 con *Ukamau* (*id.*), che narra un fatto delittuoso realmente accaduto per denunciare l'ingiustizia sofferta dagli indios per colpa dei meticci e soprattutto dei bianchi, cioè della minoranza che detiene tutto il potere, Sanjinés gira nel 1969 *Yawar mallku (Sangue di condor)*, un film espressivamente compatto e politicamente puntuale. Girato in lingua quechua, ispirato ad avvenimenti reali, *Yawar mallku* racconta la ribellione dei contadini all'attività del "Peace Corp" statunitense che, con la connivenza del governo boliviano, fingendo di perseguire finalità assistenziali, attua la sterilizzazione forzata delle donne quechua. Il film fa capire che alla sopraffazione della "civiltà bianca", alla violenza colonialista, si deve rispondere altrettanto violentemente in nome della giustizia umana e sociale. Per questo messaggio "eversivo", i militari (al potere dal 1964 con un colpo di stato) censurano il film e ne impediscono la proiezione la sera della prima, ma a seguito di una grande manifestazione di piazza sono poi costretti a togliere la censura, confermando così la sintonia politica e morale del cinema di Sanjinés con coloro che di questo cinema sono gli effettivi protagonisti e i primi destinatari. *El coraje del pueblo* (Il coraggio del popolo, 1971), noto anche con il titolo *La noche de San Juan (La notte di San Giovanni)* è l'ultimo film girato in Bolivia da Sanjinés, ed è quello in cui appare ancor più esplicita la concezione di quel "cinema rivoluzionario" ipotizzato all'interno del suo gruppo di produzione "Ukamau", in cui operano, con lo stesso Sanjinés, il cosceneggiatore e dialoghista Oscar Soria e il direttore della fotografia Antonio Eguino, che passerà alla regia nel 1974 con *Pueblo chico* (Piccolo villaggio), una buona prova d'esordio, anch'essa finalizzata politicamente. Tornando a *La noche de San Juan*, occorre rilevare che Sanjinés, nel mettere in scena un massacro di minatori ordinato dal governo militare nel 1967, sfrutta al meglio le possibilità del documentario e della narra-

zione epica, riuscendo anche a coinvolgere, nella preparazione e nella realizzazione del film, alcuni dei protagonisti della vicenda narrata. Questo "dare la parola al popolo" (qui rappresentato dalle vittime scampate al massacro) è appunto l'ulteriore passo in avanti compiuto da Sanjinés nella pratica di attuazione del teorizzato "cinema rivoluzionario". Una pratica che trova un ulteriore momento di verifica, e un nuovo approdo, con il film *El enemigo principal* (Il nemico principale), che Sanjinés dirige nel 1973 in Perù, dove si era rifugiato per sfuggire alla repressione dei militari boliviani. La novità di questo film – che pure tiene ferma la posizione politica che individua nell'imperialismo il nemico principale – consiste nel ricorso a una voce narrante che rammenta e commenta le vicende realmente accadute, e che serve ad attenuare la partecipazione emotiva e a favorire l'approccio critico-conoscitivo, e quindi la discussione politica.

Nel periodo che qui si ripercorre, una cinematografia che, pur vantando una tradizione, e pur appartenendo a un paese non piccolo e tra i meno sottosviluppati, contribuisce in misura ridottissima alla sviluppo del cinema latinoamericano è quella messicana. Nel decennio '65-'74 i film che meritano di essere ricordati sono piuttosto pochi; comunque, si possono citare: *La fórmula secreta* (La formula segreta, 1965) di Rubén Gámez, *En este pueblo no hay ladrones* (In questo villaggio non ci sono ladri, 1965) di Alberto Isaac, *Tiempo de morir* (Tempo di morire, 1965) di Arturo

Cantata de Chile *di Humberto Solás*

Ripstein: tutte opere d'esordio, accomunate anche dall'attenzione per le problematiche sociali. Poi, nel 1967, Archibaldo Burns gira *Juego de mentiras* (Gioco di menzogne), che è la storia, raccontata con sapienza stilistica, di un risarcimento esistenziale ottenuto attraverso un delitto rigeneratore, quello compiuto da una serva india che uccide la sua padrona incontrata dopo molti anni. Di minore resa estetica, e tuttavia non privi di motivi di interesse, sono *Las visitaciones del diablo* (Le visite del diavolo, 1967) di Isaac e *La manzana de la discordia* (Il pomo della discordia, 1968) di Felipe Cazals. A questo magro bilancio della seconda metà degli anni '60, ne corrisponderà un altro ancor più deludente nella prima metà del decennio successivo, in cui il cinema messicano continua a manifestare i segni di una grave crisi e l'assenza di un reale rinnovamento. Solo due autori e tre film vanno controcorrente. Nel 1971, l'esordiente Paul Leduc dirige *Reed, México insurgente* (Reed, Messico rivoluzionario), dimostrando subito una sorprendente maturità artistica nel raccontare la vita del giornalista americano John Reed nel periodo della sua attiva partecipazione alla rivoluzione messicana. L'altro regista è l'oriundo cileno Alejandro Jodorowsky, un autore tanto originale nelle scelte tematiche quanto eccentrico nelle soluzioni figurative. Nei suoi film – *El topo* (*id.*, 1970) e *La montana sagrada* (*La montagna sacra*, 1973) – si avverte un debito nei confronti del surrealismo, una visione misticoanarchica della realtà, una propensione, non sempre controllata, per l'invenzione fantastica, per lo sbrigliamento dell'immaginazione.

Le piccole cinematografie degli altri paesi latinoamericani solo eccezionalmente riescono a produrre film culturalmente validi, e quando questo avviene lo si constata, prevalentemente, nel campo documentaristico e, ancora una volta, nella direzione del cinema politico. In Colombia José María Arzuaga dirige, nel 1967, *Pasado el meridiano* (Passato il meridiano), che viene proibito dalla censura per i suoi contenuti politici, mentre i documentaristi Diego Léon Giraldo, con *Camilo Torres* (id., 1967), Carlos Alvarez, con *Asalto* (Assalto, 1968), e Albero Mejía, con *Carvalho* (id., 1969), realizzano film militanti utilizzati dagli studenti e dagli operai durante le lotte sociali. Armando Robles Godoy è l'unico regista che, in Perù, riesce a lavorare con un minimo di continuità durante gli anni '60 realizzando diversi documentari – tra cui l'apprezzato *Ganarás el pan* (Ti guadagnerai il pane, 1965) – e due lungometraggi a soggetto: *En la selva non hay estrellas* (Nella foresta non ci sono stelle, 1966) e *La muralla verde* (La muraglia verde, 1969). Altri efficaci film militanti sono realizzati, in Uruguay, dai documentaristi Mario Handler e Ugo Ulive, i quali fra l'altro nel 1967 firmano insieme *Elecciónes* (Elezioni), mentre lo stesso Handler dirige nel '68 *Me gustan los estudiantes* (Mi piacciono gli studenti). Anche in Venezuela, nonostante la relativa ricchezza del paese e le condizioni politiche meno soffocanti, la produzione cinematografica resta su livelli quantitativamente molto bassi e qualitativamente molto scadenti, per cui meritano di essere ricordati pochissimi film: *Pozo muerto* (Pozzo morto, 1967) e *Venezuela tres tiempos* (V. tre tempi, 1973) di Carlos Rebolledo, *La ciudad que nos vé* (La città che ci guarda, 1967) di Jesús Enrique

La hora de los hornos *di Fernando E. Solanas e Octavio Getino*

Guédez, *Cuando quiero llorar no lloro* (Quando voglio piangere non piango, 1973) di Mauricio Wallerstein.

Un discorso a parte, per il suo diverso contesto socio-politico, merita la cinematografia cubana. La diversità, che la distingue e la separa da tutti gli altri paesi latinoamericani, non significa, naturalmente, che Cuba non sia e non si senta parte dell'America Latina, né che i registi cubani non siano e non si sentano partecipi del cinema latinoamericano. Anzi, è vero il contrario. Significa però che il cinema cubano, nato con la rivoluzione castristra all'inizio degli anni '60, non è un cinema di opposizione, pur essendo quasi sempre un cinema marcatamente politicizzato. E significa anche che il rischio maggiore che questo cinema corre è quello di diventare un cinema di regime, cioè acritico e propagandistico; rischio peraltro molto spesso evitato, e specialmente nel periodo qui osservato. Proprio nel decennio '65-'74, infatti, alcuni tra i maggiori registi cubani realizzano le loro opere più riuscite. È il caso, ad esempio, del documentarista Santiago Álvarez autore di numerosi film – tra cui *Hanoi, martes 13* (Hanoy, martedì 13) e *La guerra olvidada* (La guerra dimenticata), entrambi del 1967 – caratterizzati da un montaggio incalzante e dai toni pamphlettistici che ne fanno altrettanti gridi di protesta contro la barbarie dell'impe-

rialismo e del neocolonialismo. Sempre nel campo documentaristico, altri film di rilievo, che confermano l'impegno terzomondista del cinema cubano, sono *David* (id., 1967) di Enrique Pineda Barnet e *Tercer mundo, tercera guerra mundial* (Terzo mondo, terza guerra mondiale, 1969) di Julio García Espinosa, uno dei padri fondatori della cinematografia nazionale, il quale due anni prima aveva diretto *Las aventuras de Juan Quin Quin* (Le avventure di J.Q.Q.), un film popolare sulle gesta di un mitico guerrigliero cubano, notevole per la spigliatezza narrativa, il garbato umorismo e anche per gli accenti ironici riferiti al processo rivoluzionario in corso nell'isola. Altro film di finzione artisticamente convincente è il mediometraggio di Humberto Solás *Manuela* (id., 1966), commosso ritratto di una giovane donna che sposa la causa rivoluzionaria pagando con la morte la sua scelta, etica e sentimentale prima ancora che politica. Lo stesso Solás, nel 1968, conferma le sue inclinazioni tematiche con *Lucía* (id.), riproponendo tre ritratti della donna cubana, ambientati in tre diverse epoche storiche, e mettendone in luce i caratteri permanenti, la sua vitalità, la sua passionalità, il suo romanticismo. Il cinema cubano ottiene buoni risultati anche nel genere storico, i cui esempi migliori sono *La odisea del general José* (L'odissea del generale J., 1968) di Jorge Fraga e *La primera carga al machete* (La prima carica al machete, 1969) di Manuel Octavio Gómez. Ma l'autore che meglio qualifica il cinema cubano in senso estetico e culturale, e senza abbassarne il tasso di politicità, è Tomás Gutiérrez Alea che in quel decennio gira tre film: *La muerte de un burócrata* (La morte di un burocrate, 1966), *Memorias del subdesarrollo* (Memorie del sottosviluppo, 1967) e *Una pelea cubana contra los demonios* (Una lotta cubana contro i demoni, 1970), dimostrandosi anche molto eclettico nelle opzioni tematiche e stilistiche. *Memorias del subdesarrollo*, in particolare, rivela appieno il talento creativo di Gutiérrez Alea. Tratto dall'omonimo racconto lungo di Edmundo Desnoes, questo film è la storia dell'insicurezza intellettuale e morale di un giovane borghese che dopo la vittoria della rivoluzione decide di non lasciare l'isola e che paga questa sua scelta, del tutto individualistica, sentendosi uno straniero in patria, pur essendo consapevole che la (sua) realtà prerivoluzionaria è ormai definitivamente (storicamente) superata. A conferire al film un grande spessore semantico è la doppia ottica della narrazione, cioè la compresenza del punto di vista soggettivo del protagonista e del punto di vista oggettivo dell'autore. Questa articolazione interna, che investe anche i rapporti tra il passato e il presente e tra il pubblico e il privato, arricchisce e problematizza i significati del film, lasciandoli con un positivo margine di ambiguità. In ciò è da ravvisare anche un tratto di anticonformismo, uno scarto dalla norma, che rafforza l'identità del film stesso, ponendolo a pieno titolo nell'area più avanzata del nuovo cinema di quegli anni.

127

Tadao Satō
Gli anni del movimento studentesco

Negli anni '60 il movimento studentesco diede una forte scossa alla società giapponese, ed esercitò una grande influenza anche sul cinema. Cominciamo dal 1960. La più grave questione politica di quell'anno fu lo spaccarsi in due dell'opinione pubblica riguardo al rinnovo del Trattato di sicurezza nippo-americano. La violenta opposizione tra il partito al governo, che voleva ratificare l'alleanza militare con l'America, e la sinistra che si opponeva provocò nel mese di giugno lo scoppio su vasta scala di una serie di manifestazioni antigovernative capeggiate dagli studenti. Tuttavia durante la contestazione si verificò una scissione all'interno del movimento stesso, tra le forze studentesche che sotto la guida del Partito comunista giapponese organizzavano sistematicamente le manifestazioni e i vari gruppi della cosiddetta "Nuova Sinistra", che, rifiutando la guida del Partito comunista, erano per una più violenta azione rivoluzionaria. Il film di Nagisa Ōshima *Nihon no yoru to kiri* (Notte e nebbia del Giappone, 1960), che venne distribuito nel settembre di quell'anno, è un dramma imperniato su un violento dibattito tra gli studenti delle due correnti che avevano partecipato alle manifestazioni di giugno, il gruppo comunista e la nuova sinistra. In questo film Ōshima assume una posizione violentemente critica nei confronti del gruppo comunista che a suo parere non ha più i requisiti necessari per capeggiare la rivoluzione, mentre confida, pur con qualche timore, che la nuova sinistra prenda le redini del movimento rivoluzionario. In quell'anno Yasuzō Masumura diresse *Nise daigakusei* (Il falso studente universitario), tratto dal romanzo di Kenzaburō Ōe *Gishō no toki* (Il tempo degli spergiuri), che ha come protagonista Juzō Itami. Qui vengono criticati il fariseismo degli studenti a capo del movimento e la pessima politica con cui perseguono i loro scopi usando qualsiasi mezzo. Anche Masahiro Shinoda, nel suo *Kawaita mizuumi* (Il lago prosciugato), descrive le manifestazioni attraverso la storia di un terrorista che sogna il conseguimento del potere.

Nel 1965 Noriaki Tsuchimoto conobbe uno studente indonesiano che stava per essere rimpatriato perché aveva svolto attività politica, e in sua difesa girò il documentario *Ryūgakusei Chua Sui Rin* (Lo studente all'estero Chua Sui Rin). Le sole

Minamata *di Noriaki Tsuchimoto*

riprese bastarono ad attirare l'attenzione degli studenti che frequentavano la stessa università del ragazzo. Il movimento studentesco ebbe un'impennata e, protetto dalla sua forza, Chua Sui Rin si sottrasse al rimpatrio forzato. Verso la fine degli anni '60 il movimento studentesco conobbe il suo periodo più violento. La scintilla fu una sommossa scoppiata in una piccola università di provincia, la Tsuru Keizai Daigaku. Gli studenti occuparono l'università chiedendo la riforma della scuola. Si trattava di un episodio non ancora rilevante, ma il regista di documentari Shinsuke Ogawa andò tra i dimostranti per girare in 16mm il lungometraggio *Assatsu no mori* (La foresta della repressione, 1967). L'anno seguente, in alcune università famose, la protesta contro le ingiustizie prese forma di sommossa: gli studenti occuparono gli atenei chiedendo la riforma del sistema dell'istruzione. L'iniziativa si diffuse in un batter d'occhio in tutto il paese. Gli studenti si riunirono in un'organizzazione chiamata "Zenkyōtō" (Movimento nazionale di lotta comune), che si staccò dal Partito comunista e dalla nuova sinistra, la quale a sua volta si frammentò in molte sette che presero a lottare violentemente tra loro per porsi alla guida del movimento. Nel 1969 lo Zenkyōtō fu represso con un intervento su vasta scala della polizia e fu ridotto al silenzio. Alla fine le richieste degli studenti per una riforma dell'istruzione non furono accolte quasi in nulla.

Parte del movimento studentesco offrì il proprio appoggio alla lotta che i contadini avevano ingaggiato a Sanrizuka contro il progetto di costruzione del nuovo aeroporto internazionale di Tōkyō (Narita). Shinsuke Ogawa, che aveva girato qualche documentario sul movimento Zenkyōtō, andò con gli studenti a Sanrizuka, e fino al 1977 girò otto documentari sulla lotta dei contadini. Tranne per le prime inquadrature, Ogawa riprese esclusivamente i contadini, deludendo le aspettative degli studenti.

Nel 1972 venne alla luce la tragica serie di delitti commessi all'interno della nuova sinistra, conosciuti come "il caso dell'Armata Rossa". Svanirono così le speranze che gli intellettuali avevano riposto nel movimento studentesco legato a questo gruppo. Nello stesso periodo, il regista che più mostrava simpatia per il movimento studentesco era Kōji Wakamatsu; era uno degli esponenti principali del cosiddetto *pinku eiga* (film rosa) nato all'inizio degli anni '60. I *pinku eiga* erano film che sfioravano la pornografia, girati a costi bassissimi, fino a un decimo dei comuni film commerciali. Tuttavia Wakamatsu vi esprimeva sovente idee anarchiche riguardo al sesso e alla politica.

Gli anni '60 rappresentarono una grande svolta nella storia giapponese. Negli anni '50 molti giapponesi erano consapevoli di vivere in un paese povero e arre-

Summer Soldiers *di Hiroshi Teshigahara*

trato. Per contro, alla fine degli anni '60 sapevano che il paese era di colpo diventato una delle potenze economiche mondiali. Gli scrittori che avevano affrontato il problema della riforma sociale dal punto di vista dell'opposizione tra classi ricche e povere dovettero rivedere le loro posizioni. D'altra parte, l'industria cinematografica fu messa ben presto in crisi dalla diffusione della televisione e in questo decennio il numero degli spettatori si ridusse a un terzo. La produzione cinematografica andò incontro a enormi difficoltà. Ma fu grazie a questo che il mercato riuscì a sganciarsi dal controllo accentratore delle maggiori case di produzione, aprendo la strada alla possibilità di proiettare nelle sale opere indipendenti. Così si poté cominciare a girare a basso costo e con successo film d'autore, film politici, documentari, che fino ad allora non erano riusciti a ottenere spazio nelle sale. *Erosu purasu gyakusatsu* (Eros più massacro, 1970) di Yoshishige Yoshida è un'opera sperimentale che tenta di proporre un dialogo immaginario tra gli asociali adolescenti contemporanei che, immersi nella prosperità economica, hanno perso di vista i loro obiettivi politici, e il gruppo anarchico di Ōsugi Sakae, attivo negli anni '10.

Nel momento in cui l'attività dello Zenkyōtō fu più violenta, Noriaki Tsuchimoto presentò al pubblico *Paruchizan zenshi* (Preistoria dei partigiani, 1969), che documentava con profonda simpatia le gesta di uno dei suoi leader più influenti, poi si stabilì a Minamata nel Kyūshū, realizzando un documentario sulle vittime dell'inquinamento, il problema più grave dell'epoca, intitolato *Minamata-kanjasan to sono sekai* (Minamata: le vittime e il loro mondo, 1971). Da allora, in diciassette anni, girò altre quattordici cronache sull'argomento, dedicandole a coloro che, insieme, per tanti anni, avevano avuto la forza di continuare la protesta contro le ingiustizie della società.

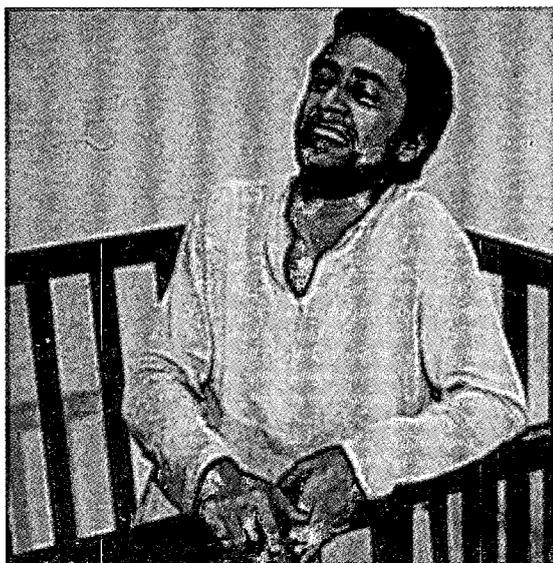
Un'altra importante questione presa a cuore dai dissidenti giapponesi negli anni '60 e '70 fu la protesta contro la guerra in Vietnam. La loro attività ruotava intorno a un'organizzazione chiamata "Pace in Vietnam!". Una delle operazioni consisteva nel dare asilo ai soldati americani che, recandosi in Giappone nei momenti di pausa della guerra, mostravano di voler disertare il fronte vietnamita. Ovviamente ciò avveniva in segreto, ma è un dato di fatto che, all'epoca, molti soldati americani passando attraverso il Giappone trovarono rifugio in paesi neutrali. Di questo tratta il film drammatico *Summer Soldiers* (Soldati d'estate, 1972) di Hiroshi Teshigahara.

(Traduzione di Marilina Carpanzano)

Chidananda Dasgupta

La trilogia politica di Mrinal Sen

Per oltre settant'anni l'ideologia dominante in Bengala è stato il marxismo. Un marxismo, però, così profondamente influenzato dall'idealismo umanistico-universalista del poeta e filosofo Rabindranath Tagore (1861-1941) da acquisire una forma locale più temperata che ricorda quel che, nel gergo della sinistra parigina, veniva chiamato eurocomunismo. L'amore dei bengalesi per la letteratura, e il loro innato interesse per la cultura in generale, offrirono il terreno su cui spargere i semi del marxismo, e quel connubio prese un orientamento decisamente borghese, in cui entrambe le componenti hanno promosso un'ottica di tipo internazionale. L'associazione dei cineclub, in origine fondata su modelli britannici, a poco a poco abbracciò le innovazioni europee e il fervore rivoluzionario sudamericano. Negli anni '40 e '50, prima che il dibattito politico-culturale si spostasse sul nuovo grido di battaglia e di chiamata a raccolta rappresentato dal Vietnam, teatro di interazione di queste forze fu il fronte culturale del Partito comunista indiano.

Con la trilogia di Apu, Satyajit Ray, motore primo e nume tutelare del movimento dei cineclub nonché erede della lezione di Tagore, creò una forma in cui trovò posto una varietà di tendenze. Le tecniche narrative hollywoodiane, il Neorealismo italiano e un'idealizzazione del "popolo" di stampo sovietico si innestarono su una visione del mondo tagoriana, producendo un modello di cinema di grande fascino. Ma la conquista maggiore di Ray fu quella di spostare il centro d'interesse del pensiero bengalese contemporaneo dalla letteratura al cinema. Per secoli, infatti, in Bengala "cultura" aveva coinciso con "letteratura": anche al tempo di Tagore pittura e scultura, musica e danza erano soltanto elementi accessori di una mentalità che continuava a pensare in termini letterari. Le difficoltà incontrate dal regista Ray, quindi, non furono diverse da quelle che, nella sua veste di pittore, aveva dovuto affrontare Tagore. Nonostante l'interesse per la nuova arte del cinema, i bengalesi rifiutavano, inconsciamente e ostinatamente, di accettarne il linguaggio, e per "capirlo" continuarono a tradurne il contenuto in termini letterari. La qual cosa causò, all'interno del dibattito marxista sul cinema, un costante conflitto tra creatività individuale e richieste di riproposizioni in chiave "agit-prop" della formula marxista della lotta di classe. Tale situazione si è protratta

Ranjit Mullik in Calcutta 71 *di Mrinal Sen*

quasi fino all'inizio degli anni '80, quando furono mossi i primi passi verso una riaffermazione del valore dell'individuo, considerato fino ad allora una semplice rotella nell'ingranaggio sociale.

Il Bengala occidentale è oggi governato da una coalizione di sinistra guidata dai comunisti, e nei vent'anni in cui il Partito comunista ha fatto parte di un sistema democratico in cui il potere giudiziario era indipendente da quello esecutivo e le forze armate erano subordinate al potere civile, il comunismo ha acquisito quel carattere che definivo eurocomunista. Eppure alla base di tale carattere resta la fede in una gretta formula che non è stata scossa dalla caduta dell'Unione Sovietica. L'intellighenzia che ha sposato il marxismo è ancora tormentata da quel che considera il peccato originale di una nascita borghese e continua a rendere formale omaggio ai principi della fede marxista. Nei film di Gautam Ghosh, per esempio, le identità individuali e "collettive" sono in conflitto costante e tendono a scindere gli stessi film in due parti: una per l'individuo e l'altra per il partito. Ma forse nessun altro regista bengalese ha rispecchiato meglio di Mrinal Sen le diverse componenti del complesso tessuto sociale del tempo.

Nel Bengala dei primi anni '70 gli estremisti di sinistra lanciarono una sfida violenta, anche se di breve durata, al Partito comunista, colpevole ai loro occhi di essersi vilmente arreso alle forze borghesi-democratiche che governavano il paese. Finché tale sfida durò, in tutto il paese, e soprattutto a Calcutta, s'instaurò un clima da regime terroristico alla Pol Pot. In *Calcutta 71* (id., 1971) di Mrinal Sen, perciò, la data contenuta nel titolo è di estrema importanza. Con *Interview* (Intervista, 1970) Sen sferra un attacco semiserio all'establishment attraverso la storia delle disavventure di un giovane disoccupato che lotta disperatamente per un lavoro. Frustrato dall'inadeguatezza dei suoi vestiti, egli si vendica su un manichino esposto nella vetrina di un negozio di abbigliamento maschile e finisce con l'essere ucciso. L'ironia e il senso di futilità di tale vendetta sono parte della struttura mentale di Sen, risultato delle molte componenti sopra discusse. Perfino il discorso d'incitamento con cui nel finale il morto si rivolge direttamente al pubblico non priva il film della sua multipolarità. La rappresentazione lineare e diretta della teoria marxista che la maggioranza dell'opinione pubblica voleva era molto lontana dalle intenzioni di Sen. La

sua indipendenza di pensiero e il suo interesse per le innovazioni cinematografiche erano troppo forti per permettere una direzione tanto semplicistica. Anche nei film più direttamente politici il suo stile non perde mai una vivace esuberanza che si intreccia a un contrappunto di lirismo neorealistico. Non lo abbandona mai una forte determinazione a battersi affinché i bengalesi guardino e capiscano il cinema senza che la letteratura faccia da tramite. Di tanto in tanto tira fuori delle sorprese per dare una scossa alla psiche dello spettatore. Con ciò non si vuole sminuire la fede marxista di Sen, che in quel periodo era al culmine, ma sottolineare la polifonia che egli ha sempre cercato di realizzare. A differenza di Ray, Sen non è un artigiano che ricerca la perfezione in una sola direzione; a differenza di Ritwik Ghatak, l'altro suo celebre contemporaneo che come lui si ispirava al marxismo, non cerca il correlativo oggettivo di una prestabilita teoria del cinema. In Sen troviamo un misto di illusione narrativa, alienazione brechtiana, ironia, rabbia, lirismo, naturalismo, espressionismo, impegno, elementi di Neorealismo italiano e Nouvelle Vague francese. Con grande energia fa il giocoliere e lancia in aria tutte queste palle, senza preoccuparsi se qui o là gliene sfugge qualcuna, purché il gioco sia vivace e avvincente.

Calcutta 71 non rispecchia la Calcutta degli omicidi e dei disordini di quegli anni, ma procede a esplorare la vita di una famiglia nella sua quotidiana lotta per la sopravvivenza in una casa fatiscente, in cui pioggia e fanghiglia, tetti che colano acqua e morsi della fame sono all'ordine del giorno. Sen è più interessato alla condizione umana che alle particolari spinte politiche del momento. E nell'ultimo episodio dà libero sfogo alla sua propensione per il contrasto teatrale attraverso la giustapposizione di un cocktail party e un dipinto raffigurante la carestia del 1943 che un uomo ricco tiene in sala da pranzo a ricordargli la realtà e a tenere sveglia la sua coscienza. Si è tentati di vedere in questo personaggio un'allusione alla fertilità di alcune vite borghesi, alla ricerca di una redenzione marxista nell'arte, nella politica e nella società del Bengala. Sen è arrabbiato e impegnato ma non dottrinario né settario rispetto alle differenti componenti del comunismo del tempo. Le tre storie di *Calcutta 71*, benché scritte da autori diversi, sono cucite in modo da formare un insieme unitario, il cui legame è quello dell'identificazione con l'umanità sofferente, sia urbana che rurale. Stilisticamente, l'espressionismo della parte iniziale e del finale crea un mordace contrasto con la narrazione nell'insieme neorealistica che tra essi è racchiusa, un contrasto particolarmente accentuato nell'episodio del contrabbandiere. Il grido disperato della madre per il figlio, mentre il treno sferraglia tra i campi trasportando il suo carico "illegale" di trafficanti di riso, ha una forza lacerante, ingiustamente bollata come sentimentale da alcuni critici bengalesi. *Calcutta 71* comunica un'appassionata identificazione con la miseria e un risoluto impegno per porvi rimedio. Mrinal Sen stesso racconta: «Ho girato *Calcutta 71* quando Calcutta attraversava un momento terribile. C'erano uccisioni ogni giorno. La fazione più militante del Partito comunista – quella dei Naxaliti – aveva rinunciato a ogni forma di politica parlamentare. Al tempo stesso si trovava in duro disaccordo con le altre due fazioni comuni-

ste. Ciò condusse a numerosi scontri all'interno del partito, durante i quali veniva immancabilmente ignorata la questione più importante, quella di mobilitare le forze contro gli interessi acquisiti e l'establishment. Fu quello il momento in cui sentii di dover denunciare i mali di fondo del Paese, i mali fondamentali di cui soffrivamo e le umiliazioni a cui eravamo sottoposti. Era il momento di parlare della miseria, della crudele realtà del nostro Paese e dell'umiliazione del nostro popolo. Volevo interpretare l'inquietudine, i disordini di quel 1971 e sondare le cause che li provocavano».

Osservando a posteriori, comprendiamo che Mrinal Sen ha scelto questo periodo di disordini per parlare della miseria in generale e non dei problemi specifici del momento, o degli scontri all'interno del partito e delle uccisioni che cercavano di far prevalere una versione del marxismo sull'altra e, più in generale, di imporre il marxismo all'intera popolazione. La questione della miseria stava a cuore a tutte le fazioni, anzi a quasi tutti i partiti, compreso l'Indian National Congress, il partito al governo in India. Ciò gli permise di esprimere la propria rabbia attraverso il cinema senza incorrere nella censura del governo né nell'ira funesta dei Naxaliti. Nessuna delle forze politiche poteva rivendicare in lui un alleato o respingerlo come un nemico. Ed era quella l'unica maniera per fare un film veramente politico.

Padatik (Il guerrigliero, 1973) è più coerente e uniforme, meno evidentemente arrabbiato, un dramma fatto di nette opposizioni e risoluzioni. Sen esplora con coerenza la situazione sentimentale e drammatica di un giovane rivoluzionario che trova rifugio in casa di una donna dell'alta società, introducendo nel discorso sulla borghesia una vicenda personale ed elementi psicologici che lo umanizzano. Tuttavia Sen evita, proprio come avrebbero fatto Ray o Ghatak, le implicazioni sessuali che la continua vicinanza, negli stretti confini di un appartamento, di una donna elegante e di un giovane attraente inevitabilmente suggerirebbe. E d'altro canto la nuova luce in cui il rivoluzionario vede suo padre e la decisione di ricominciare in modo nuovo la sua lotta per cancellare gli errori del passato segue uno schema credibile. La fotografia di K. K. Mahajan rispecchia perfettamente la regia di Mrinal Sen, in quanto non segue la regola dell'illuminazione proveniente da fonti visibili sullo schermo applicata da Ray, ma si adatta alle particolari esigenze di ciascuna sequenza, talvolta perfino di ciascuna inquadratura. La luce può essere forte e contrastata, o morbida e diffusa, secondo i momenti. Soltanto nei film più recenti di Sen, che segnano un ritorno all'individuo e alla narrazione trasparente come *Khandahar* (Le rovine, 1983), lo stile di Mahajan muta insieme a quello del regista e per tutti e due è il segno di una raggiunta maturità. Ciò nonostante la trilogia politica di Sen-Mahajan rappresenta una pietra miliare nella storia di entrambi, soprattutto in quella del regista. Mentre l'incursione di Satyajit Ray nella vita contemporanea faceva risuonare una nota elegiaca che annunciava il crollo del mondo dei valori tagoriani, quella di Sen guarda al di là di quel mondo con una sia pur vaga speranza.

(Traduzione di Paolo Dilonardo)

Tahar Chikhaoui

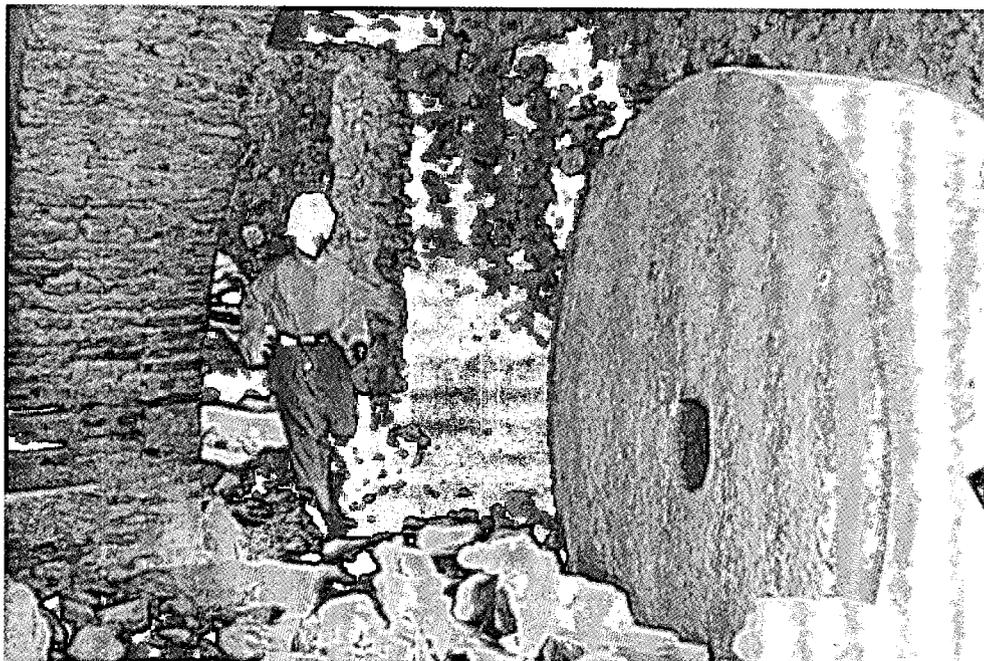
Maghreb: la nascita del controcampo

Un'analisi del cinema del Maghreb tra il 1965 e il 1975 si riduce a un esame della sua genesi. I film prodotti in questo periodo si contano sulle dita di una mano, tuttavia sono l'espressione dei vagiti di una società che cerca di guadagnarsi un posto al sole. Malgrado siano nate in differenti contesti, queste cinematografie hanno avuto più o meno lo stesso destino, quello di un cinema da far nascere, di un cinema che vuole nascere e che ancora combatte per la sua nascita.

Volendo considerare il cinema maghrebino del periodo in analisi nella sua globalità, si potrebbe dire, schematizzando un po', che se il cinema marocchino attinge prevalentemente alla cultura tradizionale, e il cinema algerino è soprattutto politico, il cinema tunisino sembra essere più attento al sociale. Non che l'interesse culturale sia assente nel cinema algerino, e ancor meno nel cinema tunisino – *Khlifa el akraa* (Khlifa il tignoso, 1969) di Hamuda Ben Halima, è, da questo punto di vista, un tentativo molto ben riuscito – né che il cinema marocchino non abbia trattato problemi sociali; ma sta di fatto che i film marocchini che hanno cercato di costruire un'estetica a partire dal patrimonio culturale locale sono in proporzione più numerosi dei film algerini e tunisini che hanno tentato la stessa operazione. È il caso di *Washma* (Tracce, 1970) di Hamid Benani, *El Chergui* (id., 1975) di Moumen Smihi e, seppur meno riuscito, di *Alf yad wa yad* (Mille mani, una mano, 1972) di Souhel Ben Barka. La ricerca estetica si è poi molto sviluppata, soprattutto con Hamid Benani, il cui film, alla sua uscita giudicato troppo ermetico dalla critica, è stato riconosciuto nel suo giusto valore soltanto anni più tardi. Era forse la prima volta che un regista maghrebino costruiva un film sulla simbologia popolare, sfruttandone al massimo le valenze estetiche, e denunciandone allo stesso tempo la dimensione castrante.

Nello stesso periodo il cinema algerino era molto occupato a regolare i propri conti con il colonialismo. Dal 1962 – data dell'indipendenza dell'Algeria – al 1972 la storia del cinema algerino è costellata di film anticolonialisti; *Riyah el Orass* (Il vento degli Aurès, 1965) di Mohamed Lakhdar Hamina ne è l'esempio allo stesso tempo più riuscito e rappresentativo. Lo stesso Lakhdar Hamina otterrà dieci anni più tardi

la Palma d'oro al Festival di Cannes con *Chronique des années de braise* (Cronaca degli anni di fuoco, 1975). Per quanto riguarda invece il cinema tunisino, come si è detto, esso sviluppa essenzialmente una tematica di tipo sociale nei film realizzati tra il 1966 – data del primo lungometraggio – e il 1975, l'anno successivo a *Sejnane* (id.,1974) di Abdellatif Ben Ammar, l'opera più rappresentativa di questa tendenza. Tale differenza è sicuramente spiegata dai differenti contesti politici, sociali ed economici dei tre paesi. L'Algeria, che aveva conosciuto una forma di colonialismo più radicale rispetto ai paesi vicini, un colonialismo di "popolamento", ha ottenuto l'indipendenza soltanto nel 1962 al prezzo di una lotta armata molto violenta, basata su un'ideologia estremista, che ha dato luogo a uno stato fortemente militarizzato e a un'economia maggiormente dirigista. Il Marocco e la Tunisia, che avevano conosciuto un colonialismo di altro genere, il protettorato, nel 1956 hanno avuto accesso all'indipendenza per vie più diplomatiche. La Tunisia in particolare, avendo operato più rapidamente alcune trasformazioni sociali, ha goduto all'epoca di una maggiore libertà di espressione, che ha permesso senza dubbio l'esercizio di una più aperta critica alla società e allo stato.

Ma per essere sinceri, preso atto delle differenze di stile più volte notate dai critici e rappresentative delle tre diverse società, l'essenza del cinema del Maghreb va

Washma *di Hamid Benani*

cercata altrove. Avendo acquisito l'indipendenza politica, i popoli del Maghreb si adoperano per ricostruire l'identità nazionale, per trovare i mezzi necessari ad affermare la propria personalità e a difendere la dignità ritrovata. Il cinema, conosciuto in questi paesi attraverso i colonizzatori, permetterà a queste società in via di sviluppo di darsi loro stesse un'immagine, ovviamente differente da quella che le potenze straniere avevano dato di loro. È il desiderio di raccontarsi attraverso l'immagine, di rappresentarsi attraverso i film, e la difficoltà di realizzarlo, che prima d'ogni altra cosa definisce nella sua essenza questo periodo della storia del cinema maghrebino. Da questo momento i temi dei singoli film contano poco rispetto all'avvento di una cinematografia nazionale o, meglio, il contenuto dei film è fortemente condizionato da questa aspirazione ad esistere. Ma, ritrovata la libertà, le uniche immagini di riferimento sono quella coloniale o quella sbiadita della memoria, così i registi di questo periodo si trovano costretti tra un immaginario coloniale da combattere e uno tradizionale ingombrante perché spesso complice del primo. La forte influenza esercitata dal momento storico sulla cinematografia nascente si spiega in buona parte con la fragilità di una coscienza che va costruendosi senza riferimenti. Bisognerà inventare una "tunisinità", un'"algerinità", una "marocchinità", ma rimettendo insieme i frammenti di una società arcaica e allo stesso tempo fortemente scossa dalla violenza coloniale. I primi film, a parte qualche eccezione, sono tutti caratterizzati da questa doppia tensione; vi è in tutti una toccante freschezza e una goffaggine esasperante, una sorta di ritorno tardivo alla "primitività". Il nuovo spettatore si ritrova abbastanza in questi primi "film-specchio": si vede vivere, si sente parlare, si vede e si sente camminare, mangiare, lavorare, e così via, ma attraverso immagini ancora goffe, come in uno specchio tremolante. Questo linguaggio primitivo (nel senso che si dà al cinema degli inizi, prima di Griffith) più di mezzo seco-

Chronique des années de braise
di Mohamed Lakhdar Hamina

lo dopo la nascita del cinema è ciò che caratterizza prima di ogni altra cosa le cinematografie maghrebine degli anni '60 e dei primi anni '70.

Una tale fragilità spiega la strumentalizzazione del cinema da parte del potere dell'epoca. Gli artisti si sono paradossalmente trovati coinvolti, quasi loro malgrado, nel fermento generale della ricostruzione nazionale, privati così dell'elemento fondamentale per la loro libertà creativa: la necessaria distanza dal potere e dall'opinione pubblica. Essendo il caso dell'Algeria da questo punto di vista il più "estremo", il cinema algerino è stato, di conseguenza, il più strumentalizzato. Quasi senza eccezioni i registi algerini rappresentano la guerra di liberazione nazionale in tono eroico e magniloquente. Nel migliore dei casi si ha *Riyah el Orass*. La parabola di questi film parte da *El layl yakhafeul chams* (La notte ha paura del sole, 1964) di Mustapha Badie, e, passando per *El ayfun wal assa* (L'oppio e il bastone, 1970) di Ahmed Rashedi, culmina con *Chronique des années de braise* di Lakhdar Hamina. Soltanto con il passare del tempo questa strumentalizzazione comincia ad attenuarsi. A partire dal 1972 si scatena la "Rivoluzione agraria"; è quindi ormai possibile affrontare i temi dell'attualità in una prospettiva sociologica. A sostegno di questa nuova situazione si realizzano i cosiddetti "film della terra". *Al faham* (Il carbonaio, 1972) di Mohamed Buamari e *Nua* (id., 1972) di Abdelaziz Tolbi sono i più degni di nota. L'eroismo si attenua, lo stereotipo nazionalista scompare, il didascalismo è abbandonato e una maggiore attenzione è prestata alla realtà. Più tardi entreranno a far parte di questa corrente *Les déracinés* (Gli sradicati, 1976) di Lamine Merbah, *Les nomades* (I nomadi, 1977) di Sid Ali Mazif, *Les pêcheurs* (I pescatori, 1976) di Ghauti Bendeddpoch.

Ma la vera svolta sarà segnata da *Omar Gatlato* (id., 1977) di Mirzak Aluache. La realtà quotidiana della gioventù algerina è mostrata senza il velo magniloquente e semplicistico – anzi decisamente fallace – dell'ideologia ufficiale. Così, successivamente, si passerà dalla riproduzione di grandi disegni politici all'analisi di particolari situazioni sociali, per giungere infine all'esame attento delle diverse realtà quotidiane, grazie a una libertà lentamente conquistata; come se l'attitudine critica del regista in un primo momento dovesse necessariamente esercitarsi contro il nemico colonialista nell'ambito di un movimento generale, per volgersi lentamente, solo dopo, verso la propria società.

Dato il differente contesto di partenza, il cinema tunisino ha avuto un'altra evoluzione. Certamente, agli inizi, è stato tentato dalla retorica magniloquente – e conforme all'ideologia ufficiale – dell'eroismo nazionalista. In questa prospettiva si inscrive il primo lungometraggio di fiction, *Al fajir* (L'alba, 1966) di Omar Khlifi; gli altri registi non si sentiranno invece coinvolti dallo stesso spirito. Si assisterà a una maggiore varietà estetica e tematica; si vedrà un cinema sperimentale, considerato intellettuale, come *Mokhtar* (id., 1968) di Sadek Ben Aisha, *La Mort trouble* (La morte torbida, 1969) di Claude d'Anna e Ferid Bughedir, un cinema sociale di tipo neorealista come *Wa ghadan?* (E domani?, 1972) di Ibrahim Babai, *Sous la pluie*

de l'automne (Sotto la pioggia d'autunno, 1972) di Ahmed Khéchine o ancora un cinema basato sul patrimonio culturale popolare come *Khlifa el akraa* di Hamuda Ben Halima, senza dubbio il film più importante di questo periodo. Tuttavia tale percorso critico può prevalere solo dopo che sono stati passati in rassegna i differenti problemi posti dai grandi mutamenti sociali. Questo approccio, all'inizio moderato, negli anni '70 diventerà sempre più critico e politico. Il cammino del cinema tunisino è quasi inverso a quello del cinema algerino: quest'ultimo passa dal politico al sociale per giungere al quotidiano, mentre il suo omologo tunisino passa dal quotidiano al sociale per giungere al politico. È così che costruisce la propria maturazione.

In effetti la ristrutturazione culturale che la società occidentale ha conosciuto negli anni '60, e che ha comportato l'ondata di movimenti contestatori nel 1968, ha avuto come pendant l'emergere sulla scena mondiale di popoli un tempo colonizzati. Nel momento in cui in Occidente si rimettono in questione gli antichi valori culturali, e – sullo slancio dell'esistenzialismo – lo strutturalismo, il lacanismo e un marxismo libertario o più contestatario, ripensano la cultura occidentale, dall'altra

Omar Gatlato *di Mirzak Aluache*

parte del Mediterraneo nuove società sono impegnate a costruire e non a "decostruire" la loro cultura, trovandosi così in equilibrio instabile rispetto ai mutamenti culturali mondiali. Ma questo non è che un paradosso, infatti che cosa ha reso possibile l'effervescenza sessantottesca, e tutto il movimento sotterraneo che l'ha preceduta, se non proprio la presa di coscienza del lavoro di rimozione del colonialismo da parte delle nuove culture? Parlando dell'Africa, Godard ha detto all'epoca che queste culture sarebbero state di lì in avanti le principali fornitrici di storie per il cinema occidentale. Ma il paradosso della storia era troppo sottile perché i registi maghrebini potessero rendersene conto. L'ingenuità non poteva durare a lungo e, una decina di anni dopo l'indipendenza, alcuni outsider come Ahmed Benani in Marocco, Hamuda Ben Halima in Tunisia e, un po' più tardi, Mirzak Aluache in Algeria, non hanno esitato a prospettare nuove strade. Il disincanto politico non spiega tutto, perché l'attitudine critica nei confronti dello stato lascia libero il regista rispetto al potere politico, ma non lo allontana per questo da quello dell'opinione pubblica. E ciò è valido in particolar modo per gli anni '70, segnati soprattutto da un nuovo tipo di impegno politico. Bisognava ancora liberarsi delle costrizioni del cinema dominante, solo alcuni registi ci hanno provato. Se i marocchini hanno superato i loro colleghi maghrebini è perché hanno dovuto svincolarsi dal cinema commerciale, prevalentemente melodrammatico, piuttosto sviluppato in questo paese perché lo Stato indipendente non aveva giocato la carta dirigista come in Algeria o semi-dirigista come in Tunisia. In realtà le illusioni sono cadute una dopo l'altra: all'insuccesso delle politiche nazionali si è aggiunta la disfatta del 1967. Il maggio '68 ha fatto il resto.

Insomma, nella seconda metà degli anni '60 il cinema maghrebino si dava da fare per venire al mondo. Era suo compito permettere alle società nascenti dell'Africa del Nord di mettersi in luce e di strutturarsi. Questa apparizione improvvisa costituisce, nel grande film della cultura mondiale, il controcampo mancante. Forse bisognerebbe interpretare le inquietudini degli anni '60 nel mondo occidentale come l'espressione più o meno cosciente dell'assenza di questa immagine, e forse anche della sua difficoltà di vedere la luce. Perché una difficoltà c'era, e c'è ancora, dato che il controcampo è ancora assente e lo è sempre più. Il problema si pone ancora, seppure in altri termini: il cinema del Maghreb, come il cinema degli altri paesi africani, è ancora al punto di doversi battere per esistere, per dare un controcampo al campo. Ma con meno ingenuità, meno illusioni, più libertà.

(Traduzione di Caterina Cerra)

Annamaria Gallone
Cinema africano: il '68 nel DNA?

«Ciò che mi interessa è esporre i problemi del popolo al quale appartengo. Non mi interessa fare cinema per i miei amici o per una piccola cerchia di iniziati. Per me il cinema è un mezzo di azione politica. Se ho abbandonato la letteratura per il cinema è perché penso che un film, più di un libro, possa cristallizzare una presa di coscienza». Questa "dichiarazione d'intenti", appartiene al grande scrittore senegalese Sembene Ousmane, considerato il padre del cinema africano, e, non a caso, data 1968. A chi segue il tormentato e appassionante percorso della cinematografia dell'Africa nera, viene spontaneo domandarsi quanto la rivoluzione sessantottina abbia influito sulla produzione di quegli anni. La scelta di ricorrere al cinema come strumento di denuncia, la trasformazione dell'intero panorama tematico, stilistico e produttivo, il Neorealismo ridiventato per gli autori italiani, e non solo, modello e sistema di riferimento, la Nouvelle Vague francese che rompe dall'interno gli schemi di un'industria cinematografica in piena efficienza assestata su stereotipi forti e collaudati, la coscienza della morte prossima della civiltà occidentale, la carica dirompente delle nuove tecnologie, l'appassionata rilettura del marxismo, la rabbia, la volontà distruttiva... Fino a che punto la produzione degli autori sub-sahariani è stata scossa da questo terremoto ideologico planetario? Una delle possibili ipotesi è che questo cinema sia nato naturalmente "militante", visto che si è stabilizzato nel corso degli anni '60 e '70, che hanno segnato la sofferta fine del colonialismo, il prorompere delle giovani democrazie, la formazione più o meno solida dei governi nazionali, le lotte intestine nei vari paesi e la loro graduale emancipazione socio-economica tra incertezze, enormi difficoltà organizzative, scarsi mezzi tecnici. Dopo le prime, fragilissime produzioni con scopi e funzioni spesso di propaganda e di informazione, si impone ben presto un cinema di impegno e di lotta, in seno al processo di decolonizzazione generale del continente. La maggior parte dei paesi, dal Senegal alla Mauritania, dalla Costa d'Avorio al Niger, dal Camerun al Congo, all'Etiopia, vede nascere un proprio cinema nazionale, in modi e forme ancora incerti e precari, seppure con autori e opere di valore o, comunque, indubbiamente interessanti. Una cinematografia che tenta di cogliere i caratteri della cultura indigena e al tempo stesso di

Mandabi *di Sembene Ousmane*

avviare un processo di politicizzazione e di aggiornamento della medesima.

Che i cineasti africani avessero il '68 nel DNA? Sicuramente si cadrebbe in errore pensando che le loro creazioni fossero immuni dalle influenze della grande rivoluzione culturale dell'Occidente, poiché tutti gli autori hanno in comune un'esperienza di formazione in Francia, in Unione Sovietica o in un altro paese dell'Est o semplicemente un'esperienza di immigrazione che costituisce già di per sé un "meticciato" culturale senza possibile ritorno. Basti pensare a *Afrique sur Seine* (Africa sulla Senna), girato nel '55 da Paulin Soumanou Vieyra con alcuni amici senegalesi e considerato il primo film girato da un africano. Il film mostra alcuni aspetti della vita degli studenti africani a Parigi e vi si possono riconoscere in nuce i termini del dibattito ideologico e politico sulla questione delle "due culture". Ma se per un Truffaut gli appuntamenti con la Storia e la Politica non sono molti e nel suo cinema vengono vissuti sempre con una profonda motivazione personale, sulla scia della Nouvelle Vague gli autori africani si sentono chiamati a fare delle loro opere lo strumento di una lotta appassionata contro ogni tipo di sfruttamento culturale ed economico.

E forse nessun esempio può essere più significativo di quello di Sembene Ousmane, che a Parigi emigra giovanissimo e in Europa svolge i lavori più umili e faticosi, iscrivendosi già nel '50 al Partito Comunista e riversando nei suoi romanzi tutto il suo impegno e la sua rabbia. Il suo lavoro di scrittore e cineasta ci fornisce alcuni degli esempi più interessanti ed innovatori di un impiego sofisticato dei canoni artistici autoctoni, ora riadattandoli, ora sviluppandoli in modo originale come paradigma per l'elaborazione di opere di taglio decisamente politico. Il suo *Borom Sarret* (*id.*, 1963), primo cortometraggio girato da un regista africano in Africa, cronaca della giornata di un povero carrettiere di Dakar denunciato alla polizia perché osa oltrepassare il confine che separa la città dei poveri dai quartieri dei ricchi, è già un grido di contestazione contro le ingiustizie del sistema. Altrettanto "politico" e

"rivoluzionario" *La noire de...* (La nera di...), del 1966, primo lungometraggio di Sembene, che traccia l'odissea di una cameriera senegalese venuta in Francia al seguito dei suoi padroni, che giunge al suicidio attraverso un processo di straniamento e solitudine. Tratto dal romanzo pubblicato nel '64, *Mandabi* (Il vaglia, 1968), di cui per la prima volta viene girata anche una versione in *wolof*, traccia un ritratto spietato del rapporto tra l'individuo e l'apparato burocratico dell'amministrazione pubblica e insieme delle contraddizioni di tutta una società. Ma è in *Xala* (Impotenza), del '75, caustica commedia sull'"impotenza" della nuova borghesia africana totalmente dimentica della lotta combattuta contro il colonialismo, che Sembene denuncia con maggiore spietatezza il voltafaccia nazionalistico: «Questa gente, cioè la nuova élite africana del potere, che blatera allegramente a proposito della bandiera, dell'inno nazionale ecc., una volta insediata nel posto "riconquistato con dura lotta" (è così che dicono, vero?) si comporta esattamente come quei padroni stranieri, quegli abominevoli colonialisti. Insomma, sono degli usurpatori, perché hanno ingannato profondamente il popolo». Non a caso il film ha dovuto subire dodici tagli prima di poter essere proiettato in Senegal. E viene spontaneo pensare alle critiche spietate mosse a *Teorema* di Pasolini, che aveva come tema centrale l'irrimediabilità della condizione della borghesia, destinata a soccombere proprio attraverso il suo strumento di dominio: la razionalità illuministica. Meno cerebrale di quello di altri suoi colleghi europei "impegnati", quello di Sembene è cinema di denuncia che sceglie il linguaggio della parabola e resta fedele a una concezione lineare dello sviluppo narrativo, per far prendere coscienza allo spettatore dei meccanismi che lo condizionano e spingerlo a lottare per un cambiamento sociale.

Dal Niger viene Moustapha Alassane, geniale autodidatta che arriva a una totale autonomia, costruendosi lui stesso una macchina da presa e cimentandosi nei generi più diversi, dai film d'animazione, ai documentari, alla fiction, arrivando in seguito a collaborare con Jean Rouch e, durante uno stage in Canada, con Norman McLaren. Denso di critica il suo primo lungometraggio, *Femme-Villa-Voiture-Argent* (Donna-villa-auto-soldi, 1972), in cui il regista denuncia l'arrivismo delle nuove classi dirigenti, per cui gestire il potere significa andare alla conquista per l'appunto di tali miti. Alassane sviluppa un suo discorso fra due culture, quella di importazione europea e quella endogena, che rimarrà a lungo uno dei temi di ispirazione più stimolanti per i registi africani.

Del '68 è *Concerto pour un éxil* (Concerto per un esilio), di Desiré Ecaré della Costa d'Avorio. È la storia di tre immigrati e delle loro avventure parigine: Hervé, lo studente sindacalista, Doudou, il seduttore, e Yao, il manovale. Tre giovani come tanti, che vivono di fatiche e di illusioni, rinviando continuamente la decisione di ritornare in patria. «Non volevo fare un cinema etnografico – sostiene Ecaré – [...] Il mio sguardo è critico, forse addirittura corrosivo, ma è anche sempre partecipe e, talvolta, compiaciuto». *A nous deux, France!* (A noi due, Francia!, 1970) rivela lo stesso sguardo critico nel narrare le vicende parallele di una giovane africana che va in

Francia a cercare un marito importante e ricco, e di Tarzan, un nero occidentalizzato, che si divide tra una moglie ed un'amante africana. «Tra l'Europa e l'Africa – ironizza Ecaré – i rapporti non assomigliano forse a un litigio matrimoniale?».

Dalla Mauritania proviene Med Hondo, convinto assertore di un cinema politico, vero animatore di quella integrazione cinematografica africana che sulla base di diverse realtà nazionali e culturali, ma all'interno di un unico impegno ideologico e sociale, si va diffondendo nel continente. *Soleil O* (Sole O, 1970), realizzato in Francia da una troupe africana, è una sorta di violenta accusa contro l'imperialismo e la discriminazione razziale e rimane tutt'oggi di scottante attualità. Le parole d'ordine e le rivendicazioni che affiorano in questo film, che ritraccia la presa di coscienza politica di un immigrato, permettono di misurare lo spreco che avrebbero costituito tre decenni di indipendenza. È l'autore stesso a definire questo film, complesso e primitivo allo stesso tempo, come «uno sfogo viscerale su dieci anni di gollismo vissuti da un africano a Parigi». *Soleil O* è il canto degli schiavi haitiani, quando gli africani erano trasportati schiavi sui battelli in America. «Credo che all'inizio la negritudine fosse una rivolta, la ridefinizione di se stessi. Ma, proprio perché non è arrivata da nessuna parte, non ha funzionato e non si è trasformata, è diventata una sorta di luogo rassicurante in cui riposare e crogiolarsi. Per questo non mi definisco un regista del Terzo Mondo come altri si definiscono poeti della negritudine. Ritengo che servirsi dell'ingenuità, della speranza, dell'intelligenza degli altri per fare bolle di sapone sia disgustoso. Se domani presentassi il mio film come un'opera che riflette l'angoscia dei lavoratori africani, se dicessi: guardateli, sono negri, sono infelici ma sono belli, mi premierebbero per la mia alta coscienza civile e politica. Non ho fatto questo film per queste ragioni, l'ho fatto perché dovevo farlo, non farlo per me avrebbe significato morire un po' di più. Non s'inventa il razzismo, soprattutto al cinema».

Del 1974 è *Le bicots-nègres vos voisins* (Gli arabi-negri vostri vicini), che affronta con immagini di forte impatto emotivo il tema della nuova tratta degli schiavi. La vicenda si svolge un anno dopo il maggio '68, periodo di grande tumulto e di rottura che travolse anche gli immigrati che vivevano a Parigi... Med Hondo continua negli anni seguenti con una serie di documentari militanti volti a sostenere la lotta per l'indipendenza dei paesi d'Africa. Eppure il regista si ribella quando i suoi film vengono definiti "militanti e politici". «Questa classificazione è una manovra ipocrita volta a squalificare un certo cinema, a rinchiuderlo in un ghetto... Da parte mia, io non sono più militante di altri. Ciascuno, in fondo, milita a modo suo. Pretendere di ignorare la politica è un modo di fare politica».

Citazioni da:

Ibrahima Signaté, *Un cinéaste ribelle, Med Hondo*, Présence Africaine, Paris 1994; Sergio Toffetti, (a cura di), *Il cinema dell'Africa nera. 1963-1987*, Fabbri Editore, Milano 1987; Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, Utet, Torino 1977; Daniel Serceau, (a cura di), *Sembène Ousmane*, «CinémAction», 34, 1986.

Alberto Farassino

Il documentario diventa militante

Sul documentarismo – sociale, politico, militante – che si sviluppa nel e attorno al '68 bisognerà, oggi, fare una fiction o un documentario? Bisognerà (ancora una volta, ma più brevemente, nel "formato" di un cortometraggio di commissione, inevitabilmente un po' ufficiale e celebrativo) raccontarne la storia, con un inizio e una fine, e una trama che sia almeno plausibile, con protagonisti ed eroi, adiuvanti e oppositori, esecutori e mandanti? Oppure bisognerà semplicemente descriverlo, così come esso è stato, registrarne la presenza diffusa, in ogni paese, in ogni luogo e occasione pubblica in cui qualcosa di politicamente importante accadeva? E dunque ritraendosi e sospendendo i giudizi di fronte all'ampiezza e anzi alla semplice "realtà" del fenomeno, di fronte al fatto – di per sé importante e epocale, degno appunto di essere oggetto di un documentario – che in quegli anni una certa pratica di cinema diventa corrente e in qualche misura anche "popolare", e la *caméra*, come era da tempo stato auspicato ma non si era mai veramente realizzato, diventa finalmente per molti (ciclo)*stylo*, penna biro per rapide scritture su quel che accade intorno e insieme strumento di intervento e mobilitazione collettiva.

La prima ipotesi, quella di raccontare per rapidi quadri la breve e appassionata storia del cinema militante sessantottesco, sembra a tutta prima la sola praticabile, vista l'estensione quasi "indescrivibile", forse nemmeno documentabile e filmografabile, dell'oggetto, ma forse è anche la meno adeguata a esso; ogni storia è una selezione e una gerarchia, oltre che una genealogia, e di fronte a una cultura che sovverte gli ordini gerarchici e rifiuta le paternità e le continuità storiche, proclamando la presa di parola da parte di tutti senza deleghe e senza fonti di autorità, sembra fuori luogo limitarsi a una narrazione di genealogie e di eroi. E cioè riandare alla tradizione del cinema agit-prop sovietico e a quella operaio-sindacale dei paesi capitalisti, alla recente scoperta del cinema diretto e all'influsso dell'inchiesta televisiva. Con gli inevitabili medaglioni e monumenti ai vecchi e nuovi combattenti, Ivens e Santiago Alvarez, De Antonio e Kramer, Marker e Godard, Zavattini e Agosti, a cui aggiungere le icone dei santi protettori, Vertov e Medvedkin (più che Ejzenštejn) e un po' defilati Hurwitz o Renoir. Questa storia di passione avrebbe

naturalmente i suoi luoghi deputati, quelli in cui i film vengono girati e a cui sono destinati in una sorta di circuito chiuso un po' narcisistico: l'università e la fabbrica, la piazza e l'assemblea (la casa solo se da occupare, e tardivamente, così come – a parte il lavoro di Wiseman che in Europa viene conosciuto in ritardo – le altre istituzioni, più o meno "chiuse": l'esercito e il manicomio, il carcere e il tribunale...). Ma poco o nulla si prova a fare anche su molti temi molto presenti invece nel dibattito scritto-parlato: i colpi di stato e i complotti, i fascisti e i "corpi separati", le multinazionali e le fabbriche di armi...

Per questi argomenti privi di immagine pubblica, anzi "stradale", lo strumento documentaristico è certo inadeguato, ma la storia dovrebbe appunto raccontare perché nonostante ciò esso diventò l'unico disponibile e accettato. Dovrebbe raccontare non tanto come il documentario diventa cinema militante (lo era già stato, peraltro, e basterebbe a questo punto, in brevi flashback, ricordare alcuni grandi episodi del passato, *La vie est à nous (id.)*, i film della guerra spagnola, la Film and Photo League e la Frontier Film, o per fermarsi all'Italia l'anticipatore *Scioperi a Torino* di Paolo Gobetti, 1962) ma perché il '68 militante sceglie questo genere di cinema, anche se poi, quando si tratta di andarci, al cinema, si va a vedere M*A*S*H *(M.A.S.H.)* o *2001: A Space Odyssey (2001: Odissea nello spazio)*, così come quando si è stanchi di Marcuse, Althusser e volantini si legge *Cent'anni di solitudine*. E più in generale: perché gli avvenimenti devono essere filmati, raddoppiati cinematograficamente, e poi rivisti, in genere dagli stessi che già c'erano? E perché cineasti che per il documentarismo non avevano mostrato una particolare predisposizione sentono il bisogno, per "fare" politica, di filmare cortei, barricate, manifestazioni, mentre ogni elaborazione narrativa viene considerata sì politica ma non veramente militante? E perché in definitiva ci fu così poca fiction, anche in una cultura molto cinefila come quella parigina, e capace peraltro di teatralizzare la politica con le manifestazioni, le teorie di bandiere rosse, i canti, i caschi, gli striscioni, i costumi di scena da corteo e da barricata?

Ma rispondere a queste domande, cioè raccontare la storia dell'opzione documentaristica del cinema sessantottesco, è complesso e difficile, obbligherebbe per esempio a scoperchiare il pozzo senza fondo del dibattito sul realismo... Solo apparentemente è semplice raccontare le trame. È quanto fu avvertito anche in quegli anni, quando la fiction cinematografica fu considerata istintivamente, magari senza rifletterci abbastanza, troppo impegnativa, bisognosa di una qualità e credibilità che – sbagliando – al documentario non si chiedeva. In ogni caso essa viene vista come una pratica troppo mediata, in situazioni che sembrano richiedere urgenza e azione più che rielaborazione e riflessione. Ci si rifugia nel documentario non per vedere e spiegare meglio la realtà, ma nell'idea che dalla realtà passi nel cinema la sua forza trasformativa, la sua pragmaticità. I film militanti non sono immagini-segno ma immagini-azione. Andare a vedere un documentario è già fare politica, e da parte degli autori filmare la realtà è essere militanti, è (quasi, come) lottare.

Anche questa tuttavia è una risposta semplice e semplificante, che si limita a registrare quel che accadde, o che fu più o meno esplicitamente dichiarato. Una spiegazione che ci fa uscire dall'ipotesi di una rielaborazione narrativa di quella stagione, portandoci a nostra volta verso il documentario, non a raccontare veramente la storia del militante sessantottesco ma a descriverlo soltanto, in alcuni suoi luoghi e nomi e temi "dominanti". Ma a questo punto il montaggio dovrà essere strettissimo, e anche un po' arbitrario e autoritario, come quel cinema era e non nascondeva di essere. Una rapida sequenza di paesi, film, collettivi cinematografici, azioni e lotte politiche vissute attraverso il loro doppio documentaristico. Anche lontane ed esotiche, dunque: il Giappone e la serie di Shinsuke Ogawa sulla lotte contro l'aeroporto di Sanrizuka, o quei film di studenti armati e decorati come nuovi samurai di massa. E poi Cuba, dove anche il cinema "è vivo" e lotta per la vittoria sempre, con il montaggio ejzenstejniano, emotivo-intellettuale, del grande Santiago Alvarez. Mentre il resto dell'America latina si distende nei grandi murales storico politici a partire da *La hora de los hornos (L'ora dei forni)*. A salvare l'America già hollywoodiana sono invece i fulminanti *Newsreel*, così confinanti con l'avanguardia da esserne un po' contaminati, come per risonanza, ma oltre l'anonimato del cinegiornalismo militante emerge una nuova possibilità di politique des auteurs e si imparano i nomi di Kramer, De Antonio, Wiseman, senza sapere ancora che persino il beneamato Nicholas Ray sta filmando manifestazioni studentesche e i Chicago Seven. Come si sa e si vede poco, allora, dei paesi dell'Est, dove il monopolio di stato non impedisce cronache della contestazione, nella Belgrado di Žilnik o nella Praga di Karel Vachek, il cui straordinario *Spřižneni Volbou* (Le affinità elettive) è uno dei pochi documentari sulla politica in sé, nel suo farsi e disfarsi, e non su azioni che vogliono avere una finalità politica.

Robert Kramer e John Douglas sul set di Milestones

L'opzione documentarista prevale naturalmente anche in Italia, nonostante la strada intellettuale indicata, senza fortuna, dal notevole *Della conoscenza*. La tradi-

zione neorealistica ridà centralità al verbo zavattiniano e allo spontaneismo dei *Cinegiornali liberi*, anche se saranno poi i gruppi più organizzati (da Servire il Popolo a Lotta continua) a produrre o stimolare i documenti più radicali e interessanti. E rimane predominante infine in Francia, che il cinema militante sessantottesco lo ha inventato almeno nel senso in cui Lumière inventò il cinematografo: i *ciné-tracts* barricadieri del maggio sono il catalogo iniziale delle vedute di base, gli arrivi del treno rivoluzionario da cui tutti devono passare prima che si formino i diversi gruppi di realizzazione, insieme partitini e nuovi studios del militantismo. Godard lotta contro Nixon-Paramount e Breznev-Mosfilm ma anche contro Marker-Slon: e al collega che è andato a filmare l'occupazione delle fabbriche rinfaccia: «Tu n'as rien vu a Rhodiaceta». Perché il documentario è solo un'illusione di visione. Nel 1969, ancor prima di entrare nel dibattito su cinema e politica, i «Cahiers» di Comolli analizzano spietatamente i limiti e le "menzogne" del cinema diretto. Dopo poco «Cinéthique» e «Tel Quel» teorizzano che la cinepresa, per la sua determinazione tecnico-ideologica, produce automaticamente un'ideologia che si chiama illusione di realtà. Nessun film si salva, dunque, e meno che mai il documentario militante che crede di essere rivoluzionario e non fa che riprodurre la cultura dominante.

Che fare allora, secondo la domanda che anche allora ci si poneva, dato che si è così *Loin du Vietnam (Lontano dal Vietnam)*, e andarci (come però fa Robert Kramer) non è così facile? Che fare se si vuol comunque fare cinema, e non passare alla lotta politica diretta come alcuni proclamano, che fare se il documentario è illusorio e se la fiction è selettiva e autoritaria? E cosa vedrebbe oggi un semplice sguardo documentaristico o filmografico? È difficile uscire dall'impasse: Godard ci mette degli anni, smonta e rimonta le sue immagini documentarie, le sottopone a reiterate interrogazioni e ri-visioni fino a giungere alla perfezione di *Lotte in Italia*, libretto e poemetto rosso oltre il quale non si può andare, ma che nessuno riuscirà a sventolare. Kramer in *Milestones* (Pietre miliari, 1975) cerca risposte nel vissuto individuale e nelle certezze naturali della storia e del paesaggio. Nell'Italia dell'estemporaneità e dei miracoli, fuori da ogni programma teorico, una risposta viene da *Anna* di Grifi (1975): in un video-film-verità su una ragazza sbandata, un tecnico entra in scena e le fa una dichiarazione d'amore, imponendo un altro livello di realtà in quello che era solo un documentario politicamente corretto. Una realtà che rivela la nostalgia della fiction, o almeno di una diversa complessità di rapporti. È la conclusione simbolica della stagione del documentarismo politico, e l'inizio della scoperta del privato. Nello stesso anno anche Godard reinterroga criticamente un suo film militante, *Ici et ailleurs* (Qui e altrove) e scopre politicamente il sé, il sesso e la coppia (*Numéro deux* [Numero due]). Questo hanno fatto i cineasti, questo ha fatto il cinema in quegli anni. Noi ora possiamo solo cercare di vedere i film militanti di quella stagione presto finita, italiani e americani, giapponesi e greci, cercandovi altri livelli di realtà e di senso. Usando abbondantemente del senno di poi, possiamo farlo.

Oscar Cosulich

L'animazione maggiorenne

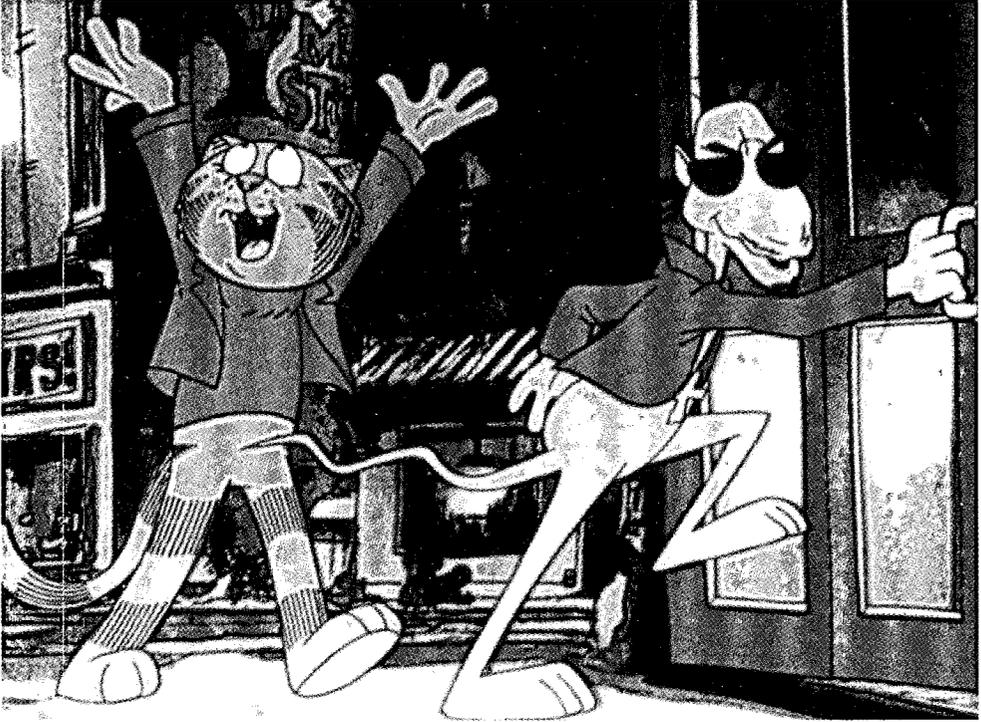
L'animazione si basa, fin dalla prima di *Steamboat Willie* tenutasi il 18 novembre 1928, sulla perfetta sincronia tra musica e movimento. È proprio il primo dei centodiciannove cortometraggi interpretati da Topolino, infatti, a far sì che venga definita "mickey-mousing" la tecnica della messa a sincrono di suono e immagine. Quando, alcuni decenni dopo, l'ondata rivoluzionaria, che sarebbe poi esplosa nei moti studenteschi del 1968, si abbatte sulle case di produzione, il cartone animato, figlio della musica, della grafica e, soprattutto, dei fumetti, si trova a essere costituzionalmente facilitato nell'assimilare il meglio del nuovo panorama culturale, facendosi ideale portavoce degli appassionati di musica e dei lettori di comics politicamente e socialmente impegnati. Il cartoon scopre così l'ebbrezza di potersi esprimere anche al di fuori del mondo delle favole, delle melodie sdolcinate, del lieto fine, e approda finalmente alla realtà, una realtà disegnata, ma fatta di passione, sangue, sudore, lacrime e sesso.

Il cartooning del '68, figlio della rivolta contro i canoni disneyani, diventa bandiera di un'epoca, integrando in parte nel proprio Dna lo spirito dei fumetti dell'underground americano (brillantemente rappresentato da autori come Robert Crumb), così come la musica dei Beatles, le improvvisazioni lisergiche del rock della West Coast statunitense (dai Jefferson Airplane ai Grateful Dead), le provocazioni sessuali della musica di Jim Morrison con i Doors e di Lou Reed con i Velvet Underground (un gruppo, non a caso, tenuto a battesimo da Andy Warhol nella sua Factory), fino alle alchimie estreme del genio sghembo di Frank Zappa, capace di miscelare liberamente diversi generi e strutture musicali (dalla canzonetta alla sinfonia), senza perdere di vista il cinema, i fumetti e i cartoons. Tenendo presente questo ribollente calderone, dove si mescolano attese e frustrazioni, protesta e creatività, aneliti libertari in permanente scontro con la dura realtà degli elevati costi di realizzazione di un cartoon, si possono identificare alcune date chiave, utili per comprendere la dinamica del cinema d'animazione del '68.

La prima svolta nel cartooning di quegli anni è senza dubbio segnata dalla morte di Walt Disney, avvenuta a Burbank alle 9:35 del mattino del 15 dicembre

1966. Nel momento in cui la grande animazione statunitense stava accusando una battuta d'arresto rispetto alla maggior freschezza e qualità dei prodotti della Zagreb Film e del National Film Board of Canada, la scomparsa dell'uomo-simbolo della tradizione animata, dell'icona contro cui i cartoonist della Upa avevano già operato una rivoluzione grafica (che, tra il 1943 e il 1959, aveva generato personaggi lontani dai canoni di Walt, come Mr. Magoo e Gerald McBoing-Boing), questa morte dicevamo, aprì un vuoto apparentemente incolmabile nel mercato cinematografico.

Intanto, nel 1967, Robert Crumb pubblica «Zap», prima rivista completamente dedicata al fumetto underground, progenitrice di un'ondata editoriale di comics costituiti sulla triade "sex, drugs and rock'n'roll". «Zap» sbeffeggia l'"american way of life" e mostra la vita segreta degli inossidabili eroi di fumetti e cartoni animati, da Topolino a Superman, da Biancaneve a Little Orphan Annie, diventata per mano di Gilbert Shelton (il creatore dei Freak Brothers) Little Orphan

Yellow Submarine *di George Dunning*

Fritz the Cat *di Ralph Bakshi*

Amphetamine, sfidando censure e perbenismi di ogni genere. In realtà Crumb era attivo già da tempo, basti pensare che la prima apparizione del suo Fritz the Cat risale al 1959, ma il gatto, come vedremo, era destinato a diventare popolare solo in seguito, con l'esplosione del fumetto underground.

Il primo segno di questa rivoluzione arriva sul grande schermo grazie alle musiche dei Beatles. È il 1968 infatti, quando George Dunning, regista canadese emigrato a Londra, dirige *Yellow Submarine (Yellow Submarine-Il sottomarino giallo)*, suo primo lungometraggio dopo interessanti "corti" come *The Apple* (La mela, 1961) e *The Flying Man* (L'uomo volante, 1962). Dunning, sull'esile trama intessuta dal soggettista Lee Minoff, sceneggiata da Al Brodax (giovane professore di letteratura classica a Yale, che del film è produttore esecutivo) insieme ad alcuni amici, tra cui spicca il nome di Erich Segal, poi diventato autore del melenso *Love Story (id.)*, offre al grafico Heinz Edelman (fino a quel momento mai coinvolto nel cinema d'animazione) la possibilità di sbizzarrirsi in una sfolgorante fusione del Pop con il Neo-Liberty, aggiornando il tutto in chiave psichedelica. Nasce così il cartoon concepito come un'esperienza, dove le regole del realismo,

della rotondità del segno e della fluidità del movimento passano in secondo piano rispetto all'impatto di suoni e luci, allo stimolo di musiche e allucinazioni in cui la strega cattiva si trasforma nella minaccia dei "biechi blu", dove la lotta cui si assiste sullo schermo non è più quella tra il Bene e il Male, ma tra il colore della fantasia e il grigiore del vivere quotidiano, tra la musica e il cupo silenzio.

I primi ad approfittare di una simile predisposizione al nuovo manifestata dalle platee cinematografiche sono, incredibile a dirsi, proprio gli odiati "conservatori" della Disney che nel 1969 rieditano, preparandone il lancio con un manifesto dalla grafica adeguatamente psichedelica, il kolossal *Fantasia (id.)*, presentato per l'occasione come «the ultimate visual experience». Così, per motivi che il vecchio Walt ben difficilmente avrebbe approvato, il bistrattato classico del 1940 (il film fu accolto da atroci stroncature, che culminarono in Italia con la violenta critica di Alberto Savinio su «Film Rivista» del 14 novembre 1946) diventa trent'anni dopo, un cult della generazione psichedelica, con giovani *freaks* che chiedono agli animatori quali droghe avessero preso mentre lo disegnavano e il cartoonist Art Babbit che, incredulo, risponde ironicamente: «Certo che ero drogato: di Exlax e Pepto Bismol».

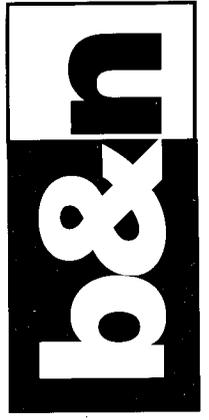
Era il momento buono per dare l'ultima spallata all'establishment dell'animazione. Se ne assume il compito Ralph Bakshi che, insieme al produttore Steve Krantz, adatta per lo schermo tre popolari storie scritte e disegnate da Crumb. È il 1972 quando *Fritz the Cat (Fritz il gatto)* irrompe nel mondo dell'animazione, conquistando la qualifica di primo *cartoon* "vietato ai minori". Una semplificazione, quest'ultima, da un punto di vista storico, visto che si tratta solo del primo *cartoon* del genere riuscito a circolare liberamente. Basta ricordare infatti un precedente su tutti, il cortometraggio *Buried Treasure* del 1928, con il personaggio di Everready Hardon ("sempre pronto", giusto per tener fede al nome, a utilizzare la propria gigantesca erezione in impossibili pratiche *hard-core*), per capire quanto sesso animato esistesse già prima del popolare gatto.

Fritz the Cat però, realizzato con un budget di soli ottocentocinquantamila dollari, riesce a incassarne più di venticinque milioni, un'enormità visto che si tratta di un cartoon "per adulti", un film ritmato da musiche certamente meno popolari di quelle dei Beatles, in cui Billie Holiday e Bo Diddley si alternano alle composizioni di Ed Bogas e Ray Shanklin per accompagnare le avventure dello "studente" Fritz, capace di farsi portavoce di qualunque causa sociale e politica pur di finire a letto con affascinanti e poppute rappresentanti di diverse specie del regno animale (non di sole gattine vive, infatti, la passione erotica del felino). Il film causa vari sconquassi, il più eclatante dei quali è l'omicidio "rituale" con cui Robert Crumb elimina Fritz dal mondo dei fumetti nel 1972, proprio in concomitanza con l'apparizione sugli schermi del cartoon, pubblicando sulla rivista «People's Comics» la fine di Fritz, morto ingloriosamente con un punteruolo da ghiaccio conficcatogli nel cranio da una fidanzata delusa. Nella stessa storia,

conclusiva della saga, Crumb insulta due squallidi personaggi, chiamati Ralphy e Stevie, che sono le evidenti caricature di Bakshi e Krantz. Il gesto estremo di Crumb è il disperato tentativo di eliminare ogni possibilità di sfruttamento commerciale di Fritz da parte dei "corrotti" animatori e produttori che, secondo il fumettista, avrebbero imborghesito l'immagine della sua creatura, tradendone lo spirito libertario e underground.

Una polemica decisamente d'altri tempi, con Bakshi a sottolineare come il Fritz animato fosse il "suo" gatto, e non quello di Crumb, girando un poco felice sequel nel 1974 *(The Nine Lives of Fritz the Cat)*, giusto per ribadire il concetto. Molto più interessante invece, nel 1973, *Heavy Traffic* (Traffico pesante), l'opera più matura di Ralph Bakshi e, allo stesso tempo, il canto del cigno del lungometraggio animato adulto legato al '68. Con *Heavy Traffic*, dal tono fortemente autobiografico, Bakshi realizza un altro cartoon "X-rated", portando lo spettatore nei bassifondi di New York, tra prostitute, travestiti, immigrati litigiosi e mutilati, recuperando come accompagnamento le musiche di Sergio Mendes, Dave Brubeck, Chuck Berry e miscelandole a composizioni realizzate appositamente per l'occasione dai fidati Ed Bogas e Ray Shanklin. Nonostante il film venga sanguinosamente stroncato su «Variety» (25 luglio 1973), viene apprezzato da appassionati e specialisti dell'animazione, tanto da approdare a Venezia, alle "Giornate del Cinema Italiano", con un adattamento curato da Alberto Moravia. Sembra allora che l'animazione abbia abbattuto ogni confine stilistico e narrativo; Bakshi pare seguire nel *cartoon* un percorso affine a quello che Martin Scorsese stava delineando con *Mean Streets (Mean Streets-Domenica in chiesa, lunedì all'inferno)*, ma quegli spazi "anti-Disney" che si erano appena aperti sul mercato internazionale (persino in Italia il '68 si fa sentire nei *cartoons*, con Bozzetto a ironizzare, in *Vip mio fratello superuomo*, sull'ottusità idiota e criminale dei pubblicitari), in realtà si stanno già chiudendo.

La stagione dei sogni si avvicina alla fine, le major si dimostrano pronte a inglobare quanto di commerciabile è stato prodotto in quegli anni e diventa un gesto "rivoluzionario" persino la scelta della Disney di assumere venticinque nuovi animatori, da affiancare ai grandi vecchi responsabili dei classici. Tra il 1970 e il 1977 entrano così a far parte dell'"Impero del Topo" personaggi come Don Bluth, Gary Goldman, John Pomeroy e Glen Keane, futuri protagonisti di altri rivolgimenti del cartooning, dentro e fuori la Disney, ma questa è un'altra storia.

Il '68 ormai, non esiste più.

dossier

Cameraphoto

Marco Ferreri: «Questa è una processione, ecco cos'è, una processione di baciapile, chierichetti e sacrestani»

Il ’68 a Venezia: la XXIX Mostra e la contestazione

documenti e testimonianze

PRELUDIO

18 giugno
La Biennale d’Arte viene contestata da artisti e studenti. La Celere li carica a Piazza S. Marco. Di conseguenza diciotto artisti ritirano le loro opere dall’esposizione.

3 luglio
Documento dell’ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici) contro la XXIX Mostra di Venezia:

Dalla posizione che l’ANAC assume nell’ambito della politica cinematografica nei confronti del capitale privato e della legge sul cinema consegue l’atteggiamento nei confronti dei festival cinematografici così come oggi sono strutturati: luoghi di incontro e smistamento mercantile del capitale finanziario mondiale di cui l’aspetto culturale finisce per essere un alibi di copertura. A questo carattere fondamentale non sfugge il festival cinematografico veneziano, malgrado i tentativi fatti recentemente; anzi resta il simbolo stesso di quel certo tipo di cinema che l’ANAC combatte. L’ANAC si impegna quindi a condurre una azione per impedirne l’apertura e lo svolgimento in accordo con tutte le forze – lavoratori del cinema, intellettuali, artisti, giornalisti, organizzazioni del movimento operaio, e le forze del movimento studentesco – che fanno propria questa scelta di lotta in tutte le forme e con ogni mezzo.

Fanno eco da un’altra sponda i produttori – Documento della FIAPF (Federazione Internazionale delle Associazioni di Produttori di Film):

Avendo rilevato che negli ultimi anni, malgrado formali assicurazioni in merito, la Direzione della Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia non ha rispettato né il regolamento della mostra stessa né quello stabilito dalla Federazione per le manifestazioni cinematografiche che intendono avere la collaborazione delle associazioni nazionali dei produttori ad essa aderenti, che in conseguenza non si può aver fiducia nella presentazione dei film alla Mostra con la tutela degli interessi artistici ed economici dei produttori e dei realizzatori, che dichiarazioni, anche recenti, fatte alla Stampa dal Direttore della Mostra confermano i suoi atteggiamenti in contrasto con le garanzie richieste, la Federazione

ritiene di non poter prendere la responsabilità di raccomandare alle Associazioni aderenti di partecipare alla prossima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. A seguito di tale decisione, le organizzazioni nazionali della produzione cinematografica degli Stati Uniti d'America, dell'Unione Sovietica, della Gran Bretagna, della Svezia, della Francia e dell'Italia hanno comunicato alla Federazione che non parteciperanno alla prossima Mostra di Venezia.

L'ANAC chiarisce i motivi della sua contestazione:

Nei giorni scorsi l'ANAC ha reso pubblica la propria opposizione alla prossima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (Venezia). In seguito a ciò alcuni autori cinematografici italiani e stranieri hanno chiesto maggiori informazioni. L'ANAC pertanto precisa ulteriormente che la sua posizione nei confronti della rassegna veneziana rientra nella sua visione generale del momento storico che il cinema sta attraversando e della lotta che ne consegue. In tutto il mondo gli autori cinematografici, pure attraverso incertezze e contraddizioni, stanno prendendo coscienza della necessità di ribaltare il proprio ruolo nei confronti della società, operando per una nuova concezione del cinema che comporta rapporti radicalmente diversi con il potere politico, il potere industriale, gli istituti legislativi e culturali. Una nuova, incalzante realtà ha reso infatti rapidamente vecchi tutti questi rapporti e questi istituti. D'altronde soltanto istituti irrimediabilmente invecchiati hanno bisogno della protezione armata della polizia, come è avvenuto per la Biennale d'Arte, che con la Mostra cinematografica fa parte integrante di uno stesso organismo retto da uno statuto fascista e autoritariamente gestito. Abbiamo dunque detto e confermato che la Mostra di Venezia non sfugge a questo processo, al di là della funzione che essa ha avuto negli ultimi anni. Oggi, gli autori dell'ANAC sanno di essere in una tensione di ricerca in cui, esaurite le vecchie certezze, non tutto è chiaro, non tutto è definito. Ma nel loro avventurarsi verso più definite prospettive essi non possono non prendere atto che selezioni e giurie, premi e diplomi, accademia e mondanità, fanno parte ormai di una liturgia – quantitativamente ma non qualitativamente variabile – che, stabilendo una gerarchia di valori accettati e ufficializzati, tende a lasciare il cinema nella sua mitologia e ad impedire una globale modifica. Il nostro "no" alla Mostra veneziana non vuole negare la possibilità di futuri incontri culturali che liberamente riflettano questo travaglio, senza a priori contraddirlo con strutture autoritarie; ma vuole contestare le Mostre come realtà davanti alla quale o ci si oppone o si è coinvolti. Il nostro "no" a Venezia è solo un momento del nostro impegno, individuale e collettivo, per la genesi di un cinema radicalmente libero, per il quale, anche oltre Venezia, gli autori dell'ANAC trarranno, ad ogni livello, le conseguenze di questa loro azione.

Rispondono all'appello dell'ANAC

La FICC (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema):

Già nel dicembre 1965, in un suo documento pubblico, la FICC rivendicava l'assoluta autonomia della Mostra cinematografica di Venezia; autonomia non solo dagli interessi mercantili ma anche dal potere esecutivo. A distanza di tempo, e nonostante i tentativi della direzione della Mostra per salvare le istanze della cultura, dobbiamo constatare che nulla è mutato nelle strutture e nelle basi statutarie e legislative della istituzione culturale veneziana. Ancora oggi la Mostra di Venezia è condizionata da regolamentazioni fasciste e gestita con criteri autoritari. Le associazioni dei produttori accampano sulla Mostra cinematografica pretese intollerabili mentre il governo impone persone di sua fiducia nei posti di maggiore responsabilità della Biennale. Questo stato di cose, a lungo procrastinato, è intollerabile. D'altra parte, anche nel caso che certe riforme, marginali e di vertice, venissero realizzate, appare superata e al giorno d'oggi del tutto superflua l'esistenza stessa di Venezia e di ogni altra mostra concepita come rassegna, non importa se mondana, mercantile o nominalmente culturale, di opere cosiddette d'arte o comunque "importanti". Pertanto la FICC chiede che:

a. Sia sospesa per quest'anno, nell'attuale situazione di fermenti e di lotta non soltanto in campo cinematografico, la XXIX Mostra di Venezia;

b. Nell'epoca e nei locali destinati alla manifestazione si svolga un convegno sulle strutture culturali attuali del cinema e sulle prospettive e sul possibile significato di organismi quali le mostre;

c. Da tale convegno emerga chiaramente la necessità che Venezia, se destinata a continuare la sua attività, abbandoni ogni carattere mondano, mercantile, competitivo e ogni struttura di tipo autoritario o paternalistico; divenga un organismo di autentica diffusione culturale; si trasformi cioè in centro di raccolta e distribuzione di opere d'arte non rinvenibili sul mercato e ne promuova la circolazione appoggiandosi alle esistenti organizzazioni dei cineclubs e dei cinema d'essai, o trasformandosi in mostra permanente dove pellicole classiche o moderne comunque interessanti vengano regolarmente proiettate a chiunque ne faccia richiesta.

La FICC chiede dunque ai propri soci iscritti di contestare l'attuale configurazione della Mostra, e invita i critici cinematografici ad associarsi a tali iniziative.

L'ARCI (Associazione Ricreativa Culturale Italiana):

L'Associazione Ricreativa Culturale Italiana considera l'attuale dibattito interno alla Mostra del cinema di Venezia come un fatto notevolmente positivo, poiché è l'indice della sempre maggiore consistenza e impegno assunti dalle forze che si battono per il rinnovamento della cultura ufficiale italiana e per la profonda trasformazione di tutte le manifestazioni che si possono avere in questo campo. Sugli istituti culturali del nostro paese, regolati – come tutto il cosiddetto settore del tempo

libero – da leggi fasciste (Biennale Venezia 1938, ENAL ex OND 1925, CONI 1941) ribadisce la posizione già nota che prevede la completa libertà degli autori, una forma diversa di diffusione delle opere culturali, l'eliminazione di premi, mostre, i quali, nella maggioranza dei casi, sono in mano all'industria culturale. In questo momento di fervida e dinamica presa di coscienza di varie categorie di lavoratori (dagli operai agli studenti, agli intellettuali, ai contadini) della necessità di avere più potere di decisione, fondamentale è il ruolo che gioca il movimento operaio organizzato, le sue strutture di base. I circoli democratici, le case del popolo, i circoli aziendali aderenti all'ARCI che hanno svolto una funzione – reale e non fittizia o sulla carta – di cultura cinematografica tra i giovani e i lavoratori sono impegnati in un'azione di stimolo, di pressione sulle forze politiche, sindacali e sulle amministrazioni locali perché le iniziative, la lotta condotta in prima persona dagli autori cinematografici – e in questo modo concreto l'ARCI esprime la propria solidarietà all'ANAC – divenga un punto fondamentale della battaglia per un nuovo assetto delle strutture culturali del nostro paese.

I CUC (Centri Universitari Cinematografici):

La segreteria nazionale dei CUC (Centri Universitari Cinematografici) ha emesso un comunicato dove si afferma di ritenere «opportuno intervenire nel dibattito attualmente in corso sulla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, rilevando fra l'altro la strumentalità di molti interventi "in difesa" della Mostra, specialmente da parte di chi fino a poco tempo fa ne era stato fiero oppositore». I CUC sono d'accordo con il movimento che riunendo autori, critici, organizzatori culturali porta avanti fondate esigenze, denuncia situazioni istituzionali non più tollerabili, avanza istanze, che fanno parte integrante della svolta del Cinema italiano. Già la Mostra negli ultimi cinque anni ha fatto molti positivi passi avanti nella direzione dello sganciamento dalle pretese mercantili, dalle influenze politiche, dai condizionamenti del turismo alberghiero e per l'affermazione di un maggiore impegno culturale. Tale linea è stata quella richiesta e difesa dalla stampa più qualificata ed anche dai CUC, che quando chi tale linea portava avanti fu attaccato dai mercanti, dai politici e dagli alberghieri, presero nettamente le sue difese. Tuttavia le stesse condizioni statutarie hanno finora costretto questa linea a livello della politica personale con le contraddizioni ed i limiti di ogni personalismo. E ciò che cinque anni fa apparve nettamente innovatore e fino a ieri sembrò sufficiente, oggi non lo è più: la *politica possibile* alle persone, *qualsiasi persona* non basta più. Occorre passare dalla *possibilità* alla *certezza* ed istituzionalizzare in nuove forme statutarie della Biennale ed in chiare indicazioni di regolamento le scelte della Mostra, i suoi fini e le sue caratterizzazioni. Né ciò può bastare. Fondamentale è che esaurita la fase personale come momento primordiale del rinnovamento della Mostra si passi non solo a livello dell'Ente, ma anche a quello delle sue singole manifestazioni ad una sostanziale democratizzazione che renda protagonisti delle scelte critici, organizzatori culturali, autori.

Foto Ferruzzi

Scene da una contestazione

Su tutto ciò, in vista della XXIX edizione della rassegna, si sarebbe potuto e dovuto dare in sede politica precise assicurazioni ed oggettive garanzie; invece non è stato fatto. E le uniche risposte ai "contestatori" sono state il silenzio e le parole sbagliate. Da qui la necessità della Segreteria nazionale dei CUC di esprimere la sua posizione di contestazione all'attuale struttura della Mostra, ribadendone al contempo la indispensabile funzione di luogo di incontro e di dibattito *culturale* una volta rinnovata nelle sue strutture. La Segreteria richiama l'attenzione delle forze politiche e culturali unite in questa battaglia a non limitarne gli obiettivi allo Statuto.

La battaglia infatti solo per il nuovo Statuto – per quanto costituisca una prima tappa obbligata – può ormai essere anche una battaglia di retroguardia, che non a caso trova sospetta unanimità. È infatti a livello di scelte politiche e culturali più ampie, di cui lo Statuto è solo un aspetto, che si verificherà l'antiteticità tra una Mostra complice a copertura del sistema cinematografico e una *nuova* Mostra. Proprio in questo senso la "regolarità" – preannunciata e minacciata – dello svolgimento della Mostra invece che garantire la successivamente immediata soluzione dei problemi per vent'anni rinviati e per altrettanto tempo irrisoluti, contribuirà ogget-

tivamente ad allontanarne la soluzione. Perché i problemi – quelli reali e non quelli che riscontrano infatti "sospette unanimità" – possano essere avviati a reali soluzioni, la XXIX Mostra d'Arte Cinematografica non dovrà in nessun modo essere "regolare". Su questi problemi la Segreteria nazionale dei CUC ritiene di dover sollecitare una significativa presa di posizione di tutte le altre associazioni di cultura cinematografica, delle associazioni di categoria, della stampa qualificata, degli ambienti più vivi del mondo cinematografico e culturale invitandoli ad incontrarsi a Venezia nel periodo di "regolare" svolgimento della Mostra.

I sostegni politici

Documento della Sezione Cinema del PCI e della Commissione Cinema del PSIUP:

Dal giorno della sua fondazione, la Mostra di Venezia è condizionata da interessi estranei alla natura di un vero e proprio istituto culturale; interessi mercantili, turistici, mondani, pubblicitari e di sottogoverno. In questi ultimi anni, interpretando parzialmente le esigenze manifestate da alcuni settori della critica, e in primo luogo dalla stampa di sinistra, la direzione della Mostra si è sforzata di conquistare qualche margine di autonomia. Tuttavia, al di là dei limiti e contraddittori risultati raggiunti, l'assetto della Mostra di Venezia è rimasto sostanzialmente immutato. Uno statuto che risale al periodo fascista continua a disciplinare l'esistenza della Biennale, di cui la Mostra del cinema è parte: contro questo statuto e contro l'impostazione culturale della Biennale si è manifestata recentemente la precisa opposizione di artisti, lavoratori e studenti. Sul terreno dell'organizzazione della cultura, la Mostra del Cinema è ancorata a forme organizzative che circoscrivono in una ristretta area il suo operato, e si basa su strutture e metodi autoritari e su modalità, rituali e pratiche non estranei – quando non obiettivamente complici – ai fini dell'industria e del sottogoverno. Sul terreno delle idee, oltre a non escludere concessioni alle istanze commerciali, la Mostra è incline all'accademismo, tende ad arroccarsi su valori collaudati, è carente nel portare alla luce le espressioni maggiormente rinnovatrici del cinema internazionale. Tali caratteristiche negative non risultano soltanto proprie alla Mostra di Venezia, ma, in termini sostanzialmente analoghi, a tutti i maggiori festival cinematografici esistenti. Per quanto riguarda la Mostra di Venezia occorre, dunque, liquidare le vecchie strutture e, nel quadro di un rinnovamento radicale, affidare la gestione della Mostra alle dirette rappresentanze della critica, degli autori, delle associazioni culturali del cinema, svincolandola dal potere esecutivo e dall'industria cinematografica e definendone con chiarezza in sede e legislativa e statutaria le finalità culturali e artistiche. Queste nuove strutture saranno in grado di consentire un incontro tra le forze libere del cinema e della cultura interessate, nel rispetto della specificità della ricerca artistica, all'opera di rinnovamento in corso in ogni paese. Si tratta, dunque, di intervenire per mutare radicalmente il volto, la struttura, l'esistenza della Mostra di Venezia, per darle un autentico respiro cultu-

rale e sociale, per renderla veramente libera, al di fuori di marginali provvedimenti riformistici. Rivolgiamo, quindi, un appello ai cineasti e agli uomini di cultura italiani e stranieri per una azione immediata volta a dire "no" non a questo o a quell'uomo, ma ad una struttura che riflette un arretrato concetto del rapporto intercorrente tra società e cultura.

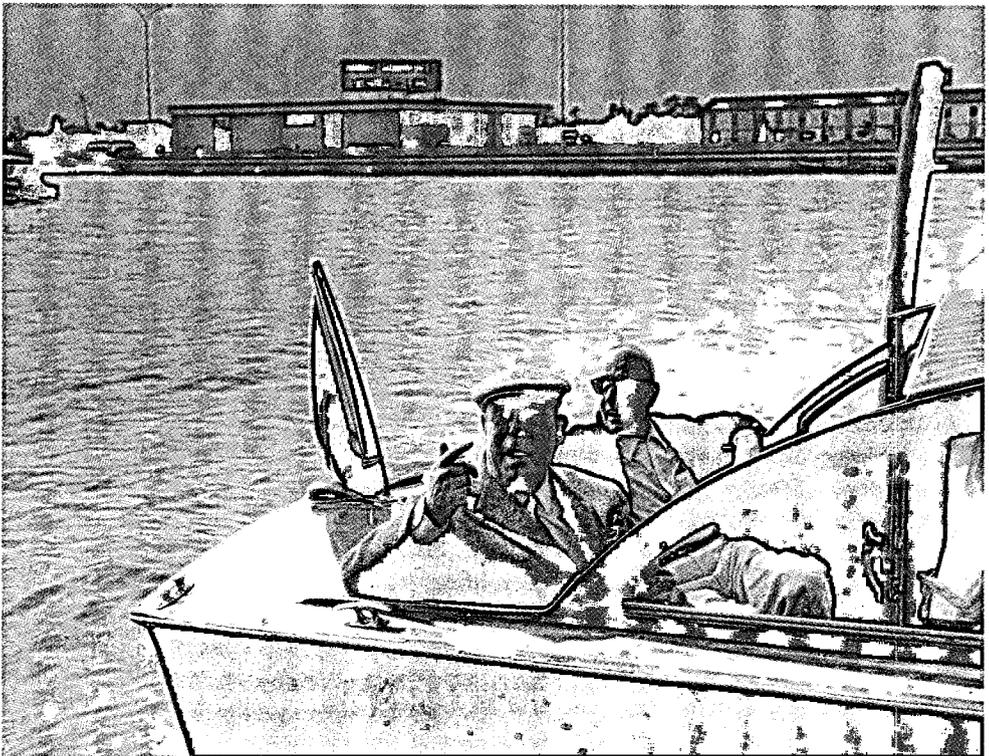
La posizione delle riviste di cinema

«Cinema Nuovo»:

Il dissenso non nasce in concomitanza di fenomeni recenti quanto clamorosi, ma risale all'epoca di «Cinema Nuovo» quindicinale e addirittura di «Cinema» (già allora chiedevamo infatti l'autonomia della Mostra dalla stessa Biennale. L'aver dato ad alcune edizioni della Mostra un contributo anche pratico (sul piano della scelta delle opere e dell'orientamento della manifestazione); l'aver seguito la rassegna con interesse sulle pagine della rivista, secondo i casi appoggiando o divergendo criticamente da fatti e tendenze via via emerse; l'istituzione del "Premio Cinema Nuovo", nato appunto in polemica con l'operato di giurie spesso non qualificate o soggette a pressioni di varia natura (tale premio doveva poi essere ripreso e imitato da quasi tutte le riviste del cinema e da varie organizzazioni): tutto questo, nella complessa situazione attuale, non può più risultare sufficiente. Gli innegabili passi avanti durante la direzione Chiarini, la superiorità stessa di Venezia rispetto ad altre manifestazioni ancor più gravemente compromesse, le riforme effettuate con esiti intrinsecamente positivi, non valgono a controbilanciare il palese logoramento cui sono stati soggetti negli ultimi anni organismi ormai anacronistici. Il disagio, il senso di inutilità di fronte a tali manifestazioni erano già resi evidenti, del resto, dal fatto che, contrariamente a quarto avveniva nel passato, alcuni esponenti della rivista non vi partecipavano più in modo diretto. In un momento come questo, e dopo quanto si è verificato a Cannes, insistere nel voler continuare a ogni costo la Mostra veneziana, respingendo istanze e suggerimenti avanzati da autori, critici e da varie altre parti (va da sé che non ci riferiamo ai produttori e alle loro associazioni) ci sembra davvero assurdo.

«Cinema e Film»:

Non è da oggi che rifiutiamo Venezia. L'abbiamo rifiutata, continuiamo a rifiutarla per motivi politici e culturali: perché Venezia non è una mostra (un luogo di incontro internazionale in cui le opere "nuove" che ne hanno bisogno possono trovare il loro punto centrifugo) ma un festival. Se Venezia fosse una mostra, cioè uno strumento efficace per i veri autori, che serve le opere e non che se ne serve, che promuove il rapporto tra l'opera e quel pubblico al quale l'opera è rivolta (al quale l'opera appartiene) allora difenderemmo Venezia, così come difendiamo – pur riconoscendone limiti e contraddizioni – i nuovi canali di distribuzione, i produttori indipendenti, le

mostre di cinema, Pesaro: strumenti ancora necessari. Ma Venezia col binomio mercato-cultura che ne ha caratterizzato le ultime edizioni, col perdurante clima mondano, con lo sfruttamento del nuovo cinema come "fenomeno", con la rinuncia ad una autentica attività di ricerca, con la presenza soprattutto dei film "sicuri", con la sua gestione autoritaria, ci sembra l'antitesi di tali esigenze minime. L'ambiguità che la caratterizza finisce col nuocere al cinema (al cinema che ci interessa, quello che guarda al futuro). Aggiungiamo che tutto sommato di Venezia in quanto tale ci importa poco. La sua contestazione nulla significa se non prelude ad una contestazione ("rivoluzionaria" o "riformatrice" lo si vedrà nei fatti) delle strutture cinematografiche che in Italia perdurano, umiliando le opere migliori e il loro pubblico. Non vorremmo che questa seconda battaglia, la quale coinvolge interessi ben maggiori che non Venezia, trovasse esitanti tutti coloro che adesso – con lodevole prontezza – si dimostrano decisi ad uno scontro tutto sommato "facile". È infatti sospetta, ci si permetta di dirlo, la smania di "purezza" che caratterizza la attuale contestazione a Venezia. E in questo senso hanno messo il dito sulla piaga i pochi autori (veri) che hanno avuto il coraggio

Cameraphoto

Jean Renoir con il direttore Luigi Chiarini

di proclamare le loro "mani sporche" e la loro conseguente incertezza nel contestare in toto questa e altre istituzioni che essi, semplicemente facendo film, contribuiscono in ultima analisi a sostenere. Oggi ci sembra più onesto e costruttivo assumere nella propria coscienza le contraddizioni che sono nella realtà – e agire di conseguenza per risolverle, senza pretendere di salvarsi l'anima una volta per tutte – piuttosto che compiere "fughe" in avanti adesso, dopo aver operato tanti arretramenti prima.

«Cinema '60»:

L'esigenza di un profondo rinnovamento delle istituzioni culturali è sentita dal gruppo dei redattori e collaboratori di «Cinema '60» come un momento importante nella lotta per liberare l'attività cinematografica dalla dittatura del capitale e dalle ideologie che servono a ritardare il progresso sociale. D'altro canto, questa esigenza, sebbene parzialmente e contraddittoriamente avvertita dall'attuale direttore della Mostra del cinema, non ha portato ad alcun sostanziale mutamento delle strutture e delle basi legislative e statutarie che sostengono l'istituzione veneziana tutt'ora soggetta a impostazioni anacronistiche, compromessi, vizi di accademismo, ritardi culturali, gestioni autoritarie. Soprattutto ancora oggi la Mostra è considerata come uno strumento affatto estraneo alle forze della cultura, che possono accedervi solo a patto di essere bene accette ai partiti di governo e ai loro uomini. Che a volte vi si proiettino anche film degni di attenzione non è per noi cosa di scarso conto, ma questo merito relativo diventa marginale se, per altro verso, comporta la rinuncia a fare della Mostra di Venezia un'occasione di lotta contro il sistema. Pertanto «Cinema '60» fa proprie le rivendicazioni tendenti a sottrarre la Mostra del cinema alle influenze dell'industria cinematografica e ai pesanti condizionamenti governativi e chiede che la democratizzazione dell'istituto veneziano implichi sia l'autogestione dell'istituto stesso da parte degli autori, della critica e delle associazioni culturali; sia l'allargamento del suo operato su una più vasta base sociale e territoriale; sia una netta scelta di contenuti culturali che siano partecipi delle istanze critiche, rinnovatrici e rivoluzionarie del mondo contemporaneo. Annunciando che, quest'anno, la rivista non assegnerà il premio per il miglior film presentato a Venezia, «Cinema '60» mentre si associa alla proposta della FICC che a Venezia si apra un dibattito sulla funzione delle istituzioni culturali del cinema e sulla lotta da condurre contro l'industria cinematografica e le leggi che la proteggono e la aiutano, si appella a tutti i critici cinematografici e a tutti gli autori, italiani e stranieri, affinché si rendano conto che solo con un atto contestativo efficace e clamoroso sarà possibile ottenere ciò che da svariati anni si reclama invano.

«Questo Cinema»:

Alcuni punti rivendicativi per il rinnovamento della Mostra del cinema:

1. Istituzionalizzare, in sede legislativa (legge sulla Biennale di Venezia) e statutaria, quanto finora positivamente attuato e quanto resta ancora da attuare;

2. Sancire, al di sopra di ogni possibile equivoco e compromesso, i fini esclusivamente e strettamente culturali della Mostra;

3. Ripristinare il criterio della collegialità nella selezione ed allargarlo alla intera direzione culturale;

4. Far diventare la Mostra un punto d'incontro e verifica per tutte le forze che, in ogni parte del mondo, operano per rinnovare profondamente il cinema e la società;

5. Collocare la Mostra al centro della battaglia che si combatte per trasformare il cinema, nelle idee e nelle sue strutture;

6. Ampliare la sfera dell'attività informativa, investendo più larghi strati di pubblico popolare e giovanile e replicando la proiezione dei migliori film della Mostra in alcuni fra i più importanti centri del paese;

7. Cointeressare alla scelta dei film e dei temi da dibattere le associazioni internazionali degli autori, della critica e della cultura;

8. Stringere accordi con la RAI-TV, l'ente statale di distribuzione cinematografica e le organizzazioni dei cineclubs e dei cinema d'essai affinché i più significativi film presentati a Venezia possano raggiungere un vasto pubblico;

9. Abolire il criterio competitivo con tutto quel che ne consegue: premi, giurie, ecc.

10. Eliminare ogni residuo aspetto mondano e di ufficialità;

11. Trasformare le "retrospettive", le "personali", i convegni da incontri per filmofagi o per accademici in occasioni di dibattito reale, l'unico che può dare loro un senso;

12. Fare della Mostra, nel suo svolgimento ed oltre, un istituto permanente del cinema non di consumo, non di confezione, non di intrattenimento. In essa debbono riconoscersi tutti coloro che vogliono un "altro" cinema.

ATTO PRIMO

Si organizza il boicottaggio

Appello per la costituzione di un Comitato Promotore:

Il cinema, nei paesi a capitalismo avanzato, è fondamentalmente strumento della borghesia capitalistica. Attraverso di esso e unitamente agli altri mezzi di diffusione, il capitalismo opera avendo come fine il mascheramento della realtà e della lotta di classe, riaffermando i valori borghesi quali la razza, l'autorità, il privilegio, la proprietà, il consumo. Ma, mentre gli altri mezzi di diffusione di questi valori e di organizzazione del consenso comportano una spesa senza immediata contropartita, il cinema e la televisione sono nello stesso tempo un affare; in particolare il cinema, che quindi assolve ad una seconda funzione: incremento dei profitti, accumulazione del capitale. Quei film (di protesta, denuncia, contestazione, informazione) che malgrado tutto riescono a tradurre in azione concreta le spinte eversive, vengono tenuti ben lontani dai loro naturali destinatari (classe operaia, studenti, contadini) sia impedendone la circolazione sia distorcendone o svuotandone i significati.

Strumento specifico destinato a questa operazione sono i festival cinematografici. Fra i cento che se ne fanno in tutto il mondo, quello di Venezia è il primo sia per la data di nascita (pieno fascismo) sia per la tradizione mercantile. Si sono tentate recentemente coperture pseudo-progressiste spacciando velleitarismi individuali piccolo-borghesi o populisti per spinte rivoluzionarie e contrabbandando poetiche soggettive per posizioni politiche contestative. Il festival di Venezia tende all'integrazione dei film critico-eversivi in due modi:

1) con la mercificazione, che partendo dai premi prosegue attraverso i lanci pubblicitari degli uffici stampa (creazione del mito dell'autore, destinazione ad un pubblico d'élite borghese e quindi opposto a quello per cui l'opera era stata realizzata, in una parola svuotamento del contenuto e della funzione reale del film);

2) con l'esaurimento della circolazione al puro ambito del festival, per cui su centoventi film presentati al Lido negli ultimi cinque anni solo cinquanta sono entrati nel circuito di distribuzione. Gli altri settanta sono stati visti oltre che dai giornalisti specializzati solo da un pubblico mondano composto da nobiltà, alta burocrazia statale, bassa forza di polizia e altra fauna. Oltre a ciò, oltre alla cornice di mondanità, la frivolezza e l'improvvisazione dei dibattiti critici, oltre la corruzione tipica di ogni concorso a premi, c'è quello che la Mostra d'Arte Cinematografica nasconde nelle pance dei grandi alberghi: l'attività speculativa del grande capitale finanziario internazionale che fa di Venezia per tradizione il suo luogo di convegno, il mercato coperto per la contrattazione e lo smistamento e l'orientamento politico-finanziario.

Contestare il festival cinematografico di Venezia, cioè eliminare quelle sacche di contenimento in cui il sistema relega i film che tentano di opporsi all'organizzazione del consenso, all'addormentamento delle coscienze per il mantenimento del sistema, significa inserirsi in un momento non marginale della lotta di classe. Contestare il festival cinematografico di Venezia, mobilitarsi accanto agli autori cinematografici, alle forze culturali e politiche che hanno scelto la via della lotta a fondo contro tutte le attuali strutture cinematografiche (e che sono attualmente impegnati "per impedire l'apertura e lo svolgimento del Festival") significa portare avanti a livello delle sovrastrutture una lotta politica in corso a livello di struttura. La lotta degli studenti e degli intellettuali, di tutte le forze rivoluzionarie contro il Festival cinematografico di Venezia è un momento della lotta di classe.

Gruppo promotore del Comitato di coordinamento
per il boicottaggio della Mostra del cinema di Venezia

Dichiarazione della cooperativa "21 Marzo Cinematografica":

La contestazione in atto della struttura e del funzionamento della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia richiede una presa di posizione di tutti i gruppi che lavorano per un cinema di impegno culturale e per il rinnovamento radicale delle strutture economiche e giuridiche della cinematografia. La Cooperativa "21 Marzo Cinematografica", che ha il fine istituzionale di favorire l'esordio di giovani autori

nella regia del lungometraggio ed ha pronti due film, *Il gatto selvatico* di Andrea Frezza e *I visionari* di Maurizio Ponzi, comunica di essere solidale nel boicottaggio dell'attuale edizione del festival veneziano, un momento immediato di lotta nel quadro della più generale azione degli autori e dei gruppi culturali. Il festival di Venezia dovrà essere, nelle future edizioni, al servizio esclusivo del cinema d'impegno artistico e culturale; in questo nuovo quadro non possono e non devono trovar posto films di preminente interesse industriale e speculativo. Pertanto la "21 Marzo Cinematografica", pur precisando che nessun invito è pervenuto dalla direzione della Mostra per la visione, né per la selezione di uno o di entrambi i film prodotti, dichiara che in nessun caso e sotto nessuna formula parteciperà alla prossima edizione della Mostra cinematografica di Venezia.

Dichiarazione degli allievi del CSC (Centro Sperimentale di Cinematografia):
Non esiste dicotomia tra struttura e sovrastruttura. Il legame diretto tra questi due momenti di un insieme sociale si chiarisce attraverso l'analisi dei mutamenti dei fenomeni; analisi che tende ad evidenziare come in una società borghese la struttura in quanto tale determina la ideologia della sovrastruttura, il cui compito è appunto quello di rappresentarla. La cultura è una sovrastruttura. Nel caso della rassegna cinematografica veneziana, essa ha sempre rappresentato l'ideologia della struttura sociale esistente alla base:

a) nata durante il fascismo, Venezia ha espresso i valori di quel regime, cioè di quella precisa struttura sociale;

b) nel dopoguerra, la borghesia al potere, falsamente democratica e clericale, è stata degnamente rappresentata da Venezia, le cui aperture al capitale americano e agli interessi specifici di pesanti monopoli dell'industria cinematografica, turistica, alberghiera, si sono accoppiate con la mondanità e il divismo internazionale;

c) con il centro-sinistra, Venezia si è trasformata in un salotto piccolo-borghese i cui interessi culturali sotto la guida del Dott. Chiarini si amalgamavano con le nuove esigenze politico-progressiste, rispecchiando dal vertice alla base tutti quei valori che la socialdemocrazia esprimeva in quanto classe al potere;

d) oggi, 1968, la rassegna veneziana propone a livello sovrastrutturato le lacerazioni, gli squilibri, le contraddizioni della borghesia nell'atto di venire contestata: si invitano D. Cohn-Bendit e il movimento studentesco a partecipare ai lavori... Venezia è l'unica rassegna interamente finanziata dallo stato borghese; unica e degna a rappresentare i valori espressi da questo, unica ad assumersi ufficialmente il ruolo mistificatorio di ogni sovrastruttura, quello cioè di manipolare la reale condizione socio-politica della struttura e quindi della classe al potere. L'impegno di tutti coloro che oggi agiscono in sede eversiva per un radicale e definitivo ribaltamento delle attuali strutture della società borghese è quello di denunciare il grado di mistificazione delle sovrastrutture in ogni luogo e in ogni momento essi offrano come terreno politico-operativo. Non esigere più come momento alternativo una semplice

Foto Ferruzzi

Lietta Tornabuoni e Giovanni Grazzini soccorrono Francesco Maselli picchiato dalla celere

ristrutturazione degli enti statali, un loro rapido riammodernamento ma distruggere attraverso adeguati termini di lotta tutto ciò che oggi risulta essere:

a) uno spazio padronale;

b) espressione più sottilmente mascherata della volontà, dell'autoritarismo e del paternalismo borghese.

Non rivendichiamo quindi l'autogestione totale di un ente di stato poiché crediamo che la libertà effettiva si identifica con l'autentica e reale gestione di tutte le strutture, mentre le sovrastrutture in quanto mistificatorie ci offrirebbero unicamente una parvenza di libertà. Non esigiamo che la rassegna veneziana sostituisca ai *codici* borghesi presunti *codici* rivoluzionari, poiché rifiutiamo di operare eversivamente in uno spazio falsamente democratico e non interamente nostro in quanto non legato ad un effettivo potere delle strutture della nostra società. Neghiamo Venezia in quanto istituzione borghese, e quindi:

a. Piattaforma su cui agiscono e si potenziano evidenti e reali interessi del capitale monopolistico e del capitalismo mondiale: 1) contratti per l'industria cinematografica; 2) cinema americano; 3) turismo di classe; 4) sfruttamento della classe operaia ad opera delle imprese locali, proprietari di night club, proprietari alberghieri, ecc.

b. Rassegna della cultura borghese e quindi diretto rapporto con: 1) manipolazione della realtà delle strutture di base; 2) controllo dei canali e degli strumenti di comunicazione di massa che genera; 3) consenso generale.

Esigiamo quindi che il direttore della Mostra e i responsabili diretti rinuncino alla inaugurazione e al proseguimento della rassegna stessa.

Esigiamo che tutti gli autori invitati alla rassegna prendano coscienza dei fatti sopracitati e ritirino le loro opere dalla competizione che i padroni hanno organizzato con la loro complicità.

Chiediamo a tutti indiscriminatamente di non tramutarsi in pubblico pagante e plaudente e negare quindi implicitamente la solidarietà che gli organizzatori della Mostra pretendono di avere.

Che nessun problema legato a precisi interessi turistici agisca in senso ricattatorio e freni lo sviluppo delle lotte contestative. Uniamo tutte le nostre forze affinché vengano definitivamente abbattuti gli ostacoli che permettono alla classe al potere di mantenere lo status quo. Lanciamo infine un appello a tutte le forze di contestazione che ancora non sono state soffocate dall'autoritarismo borghese affinché la rassegna veneziana non abbia luogo. Qualora nessuno di questi punti venisse preso in seria considerazione i firmatari estenderanno con la solidarietà di altre organizzazioni eversive e in forme diverse la loro agitazione.

Dimissioni dalla Commissione degli Esperti:

Il sottoscritto Giorgio Tinazzi, componente della Commissione di Esperti della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, essendosi astenuto – riservandosi di precisare la propria posizione – dal firmare il documento diffuso il 27 luglio dagli altri membri della Commissione, ritiene opportuno rendere noto (anche a seguito dell'invito rivolto da alcuni colleghi del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani) quanto segue: pur ribadendo la validità della linea culturale della Mostra degli ultimi anni, che ha sviluppato con positivi risultati, anche se con alcune contraddizioni, un discorso culturale dall'interno e contro lo statuto del 1938 tuttora in vigore, riafferma l'impossibilità che un'azione individuale possa ancora sopperire alle radicali limitazioni. Ritiene di doversi pertanto associare alle forze che chiedono sin d'ora, anche con un appello all'opinione pubblica, un urgente e profondo cambiamento strutturale. Per tali ragioni rassegna nelle mani del Presidente della Biennale le proprie dimissioni.

Giorgio Tinazzi, Venezia 28 luglio 1968

Dimissioni dalla Giuria

Una dichiarazione di Edgar Reitz:

Il regista tedesco Edgar Reitz aveva inviato in data 23 agosto un telegramma alla direzione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, comunicando e

motivando le proprie dimissioni dalla giuria della quale era stato chiamato a far parte. Non avendo sinora la direzione della Mostra reso pubblico il testo del telegramma, il regista tedesco ha pregato l'ANAC di confermare le sue dimissioni dalla Giuria e di rendere pubblica una sua dichiarazione in merito. «Gli avvenimenti politici mostrano ogni giorno di più che l'autoritarismo è disumano e contrario a ogni libero slancio. Nel sistema delle premiazioni e delle giurie cinematografiche si può ritrovare questa mentalità, che è ad un tempo di controllo e di repressione. Lo stile dei festival con i loro abiti da sera, le loro velette e i loro registi vestiti da festa per la "cerimonia" è ormai divenuto ridicolo. Anch'io mi sono trovato partecipe di qualcuna di queste "fiere del bestiame" in attesa del beneplacito di una giuria. Sono poi stato due volte membro di giurie internazionali e conosco bene il sistema della ricerca di un "verdetto", così so quanto una giuria dipenda dal regolamento autoritario del festival, dai direttori dei festival, dalle preoccupazioni del cerimoniale. Io rifiuto tale sistema, tanto più in quanto sono convinto che esistano ad esempio nel caso di questo concorso non uno, ma molti film che indicano le nuove possibilità del cinema. Per questo faccio appello agli altri membri della giuria di Venezia perché anch'essi si dimettano. Ormai è arrivato il tempo in cui è necessario creare al posto dei festival degli abiti da sera incontri di lavoro».

Una lettera di Jonas Mekas:

Caro signor Chiarini,

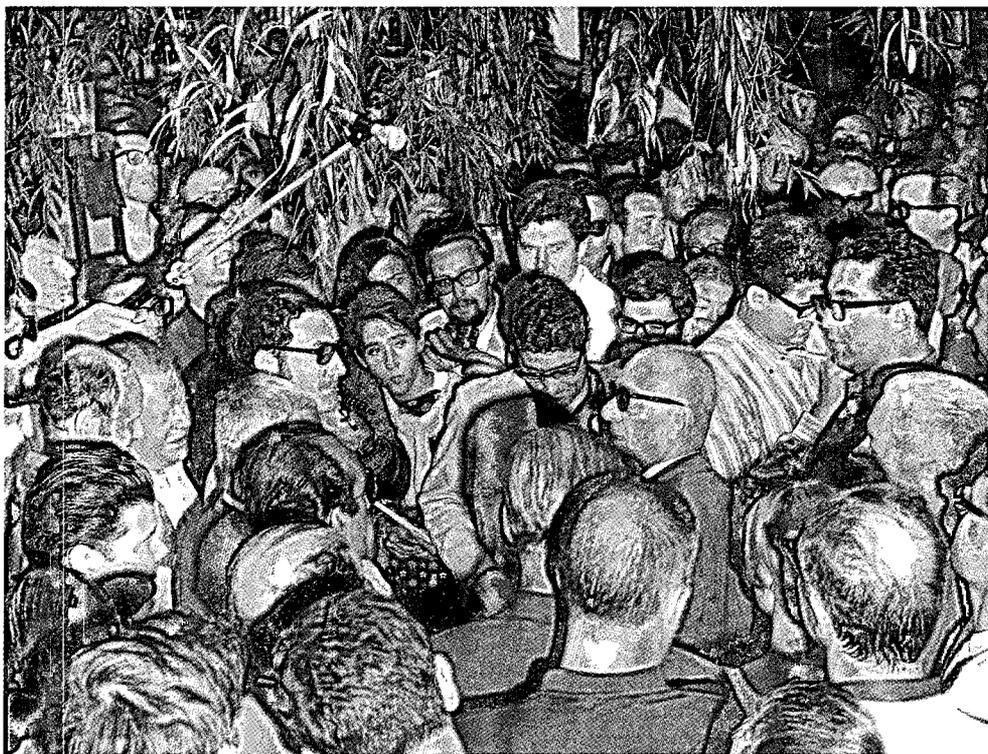
mi scusi se questa lettera le arriva a così poca distanza dall'inizio del Festival. Ma dopo lunghe considerazioni ho deciso di declinare il suo gentile invito ad essere membro delle giuria della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Le espongo alcune ragioni del mio rifiuto.

Innanzitutto, non voglio essere coinvolto in conflitti politici di cui non conosco i termini. Sono dell'opinione che non sarebbe successo quello che sta succedendo ai festivals cinematografici se questi avessero seguito una strada di totale apertura verso il cinema, invece di diventare mostre di un certo tipo di cinema. Se Cannes è un festival per il "lancio di storie" commerciali, Venezia è diventato un festival per il "lancio di storie" commerciali impegnate, e la differenza è davvero minima. Venezia potrà avere anche una meno frivola messa in scena mercantile di Cannes, tuttavia, pur attraverso il suo stile puritano e spartano, serve agli stessi fini. Non serve il cinema (né mi interessano le eccezioni): serve un certo tipo di cinema sotto l'insegna del cinema. Tutti i più importanti festivals cinematografici da questo punto di vista, sono le Prostitute del Cinema e, come si sa, presto o tardi, perderanno i denti.

Già due anni fa, nella mia lettera ai festivals di Cannes e di Pesaro, avevo esposto le principali obiezioni ai festivals cinematografici, come essi erano e mi pronunciai per una loro drastica e immediata revisione. Non possono dire di non essere stati avvertiti in tempo! Ma da allora nulla è cambiato. Perciò quello che ho detto allora vale ancora oggi: i festivals cinematografici non rappresentano il "nuovo" cine-

ma, né il "nuovo" né il cinema, e neppure l'arte del cinema. I festivals cinematografici, incluso quello di Venezia, rappresentano solo i gusti dei loro direttori e quelli delle industrie cinematografiche. Il fatto che alcune industrie cinematografiche, quest'anno, boicottino Venezia, non significa assolutamente nulla: si tratta di una disputa in famiglia, come avviene tra Repubblicani e Democratici negli Stati Uniti. Non cambierebbe molto se partecipassero ufficialmente. Lei ha invitato me, Henri Langlois e Peter Weiss a giudicare i films al festival di Venezia. Ma venendo, noi scopriremmo che siamo solo chiamati a fare da marionette in un gioco: le nostre scelte sono predeterminate. Lei ha già preselezionato i dieci o undici films che saranno presentati, "in competizione", al festival. Il nostro giudizio potrebbe operare solo all'interno della sfera del suo gusto personale. Come e dove potrebbero esprimersi la nostra autorità, il nostro gusto, la nostra conoscenza come giurati, rispetto all'anno cinematografico 1968? Non me la sento di stare ad un tale gioco. Consideri poi un'altra incoerenza, o meglio, assurdità, che è oggi presente in tutti i maggiori festivals. Lei invita uno scrittore teatrale, un conservatore di cineteca, un regista, un critico cinematografico, un produttore e uno scrittore, persone di interessi ed autorità completamente diversi e Lei vuole che essi siano d'accordo su un film, d'accordo nell'assegnare ad un film il titolo del *migliore*? Ha forse visto qualcosa del genere nei concorsi di musica o di poesia? Dobbiamo, allora, immaginare i retroscena degli accordi e delle decisioni di una simile giuria? Perché dobbiamo ingannare la gente con una scelta così casuale e con questo tipo di gioco simile ad una lotteria? Solo chi fa i film può giudicare i film, ma anche così è ugualmente ridicolo e assurdo chiedere a cinque o sei registi di votare il *miglior film*, di essere d'accordo su un solo film; nella migliore delle ipotesi essi possono solo manifestare le proprie preferenze personali, spiegando il come e il perché della loro scelta, per evitare contrasti e lacerazioni tra giudici. Invece di annunciare il vincitore, i festivals dovrebbero annunciare le preferenze personali, la scelta dei registi giurati.

Consideri il terzo punto, che, in prospettiva è ancora più dannoso degli altri due. La realtà inoppugnabile è che Cannes, Venezia, Berlino, Karlovy Vary e gli altri "maggiori" festivals cinematografici sono ormai divenuti dei mercati commerciali talmente pubblicizzati che il ruolo reale, nell'autentico contesto dell'arte cinematografica, dei films in essi mostrati è completamente travisato dalla pubblicità e dai mercanti. Il risultato di questa mistificazione pubblicitaria è che la gente tende ad accettare i vincitori dei festivals come i veri migliori film fatti nell'anno nei paesi rappresentati. È necessario dimostrare come la verità, il più delle volte, sia completamente diversa e che i festivals cinematografici solo occasionalmente oggi si fanno rappresentare dai film migliori e che i film presenti al Festival di Venezia sono scelti da Lei, come direttore del Festival, o da qualche organizzazione ufficiale del cinema o di governo; che nessuno dei film, per esempio, di Brakhage, Markopoulos, Jack Smith, Warhol – tanto per citare quattro fra i più autentici registi americani di oggi, senza i cui nomi non ha senso parlare dell'attuale cinema americano – è stato presentato in

Foto Giacomelli

Luigi Chiarini in mezzo a un gruppo di giornalisti

nessuna delle cosiddette “maggiori” o “ufficiali” Mostre d’Arte Cinematografica. Ciò dovrebbe essere indicativo, no? Non posso nemmeno approssimativamente dirle quanto male abbiano fatto i festivals cinematografici, a scapito dello sviluppo e dell’educazione del cinema come arte. La reale situazione e il reale valore dell’arte del cinema sono stati distorti dai festivals cinematografici. La “Storia” cinematografica commerciale: è questa la regina di tutti i festivals cinematografici ufficiali, non l’arte del cinema, e nemmeno il nuovo cinema. Che cosa consiglio, allora?

In verità non ho consigli da dare. La mia franca opinione è che nessun danno ne verrebbe – anzi, sarebbe una vera benedizione per il progresso dell’arte cinematografica – se noi chiudessimo tutti i festivals cinematografici esistenti, con le loro selezioni, le loro premiazioni, le loro sezioni e ciò che essi rappresentano nella società, nella pubblicità e nel mercato. Sarebbe sbagliato cercare di puntellare un albero malato rafforzandone i rami quando è malato alle radici: un albero “sbagliato” anzi sta crescendo nel giardino del cinema. Bisogna estirparlo. Eliminiamo tutti i festivals ufficiali e vediamo che cosa prenderà il loro posto, tanto un futuro peggio-

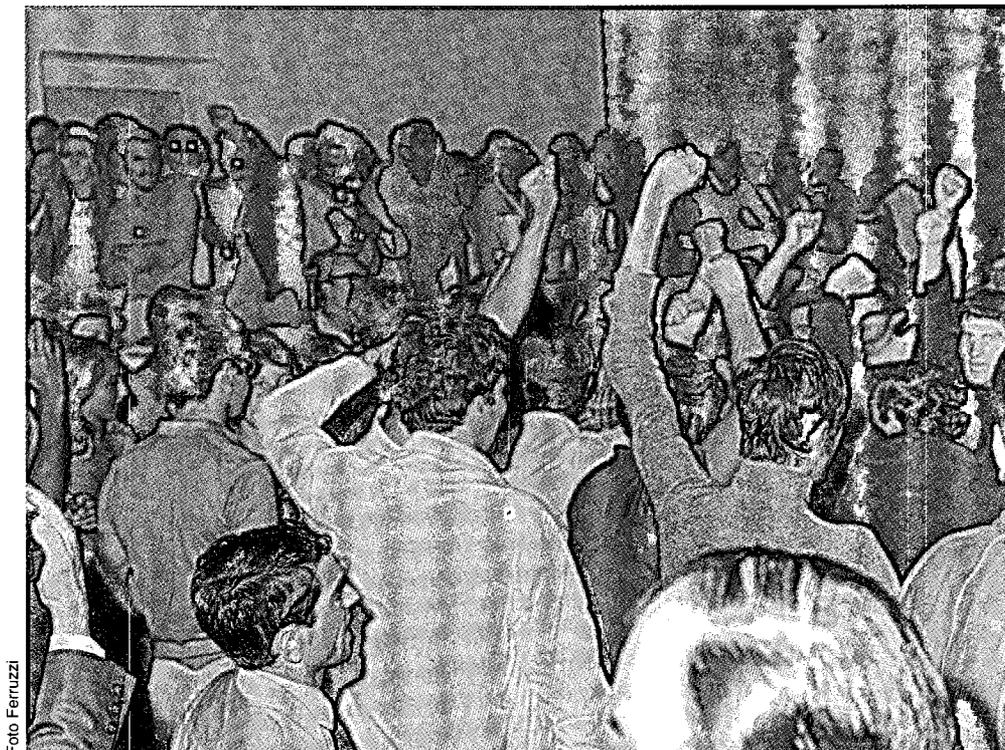



Foto Ferruzzi

Scene da una contestazione

re del presente non è possibile. Vi sono, ad esempio, letture di poesie e fiere internazionali per nuove opere musicali. Vi potrebbe essere qualcosa di simile per i films, e forse vi sarebbe un maggior rispetto per l'opera in se stessa e meno posto per l'industria cinematografica e per gli aspetti commerciali. Potrebbero essere presentati singoli film mediante "prime" mondiali non su base competitiva, ma semplicemente per il piacere di vedere una nuova opera di Chaplin, di Godard, di Rossellini, di Brakhage; non per porre un autore contro l'altro, un'opera d'arte contro l'altra. D'altronde introdurre un elemento competitivo nell'arte, come avviene oggi ai festivals cinematografici, non fa un buon servizio all'arte del cinema, ma al contrario la soffoca. Citare i pochi film o i pochi registi che sono stati aiutati dagli attuali festivals è imboccare la strada dell'ipocrisia. È per questo e per una quantità di altre ragioni, ugualmente importanti per me, che ho deciso di dire no al suo cortese invito. Taluno – nello stesso modo con cui si reagisce a proposito del Black Power e della rivoluzione culturale studentesca – potrebbe pensare che «è meglio non prendere posizioni estreme, che è meglio sedersi e discutere e cercare una via di mezzo». Io credo

che un tale atteggiamento – acquisita la superata importanza dei festivals cinematografici – servirebbe solo a ingannare la gente (e noi stessi) sul reale (pessimo) stato delle cose e sulla reale urgenza di drastici, immediati mutamenti del sistema dei festivals cinematografici non con una evoluzione, bensì con una rivoluzione.

Insomma, i festivals come sono attualmente diffondono un errato modo di intendere l'arte – l'arte del cinema nel nostro caso – e promuovono relazioni (anzi, fratture) distorte e sbagliate tra uomo e uomo. Il mutamento è così profondamente necessario che la relativa positività di talune istituzioni (in questo caso, della Mostra di Venezia) in rapporto ad altre, è del tutto irrilevante. Io intendo boicottare tutti i festivals cinematografici ufficiali e mi adopererò perché altri registi, critici, e chiunque, interessato all'arte del cinema, faccia lo stesso.

Jonas Mekas

La risposta di Chiarini:

Caro signor Mekas,

ho appena ricevuto la sua lunga lettera del 2 agosto che, pervenutami dopo i suoi due telegrammi (New York 15 aprile 1968. Luigi Chiarini Mostracine Venezia. Accetto rispettosamente Jonas Mekas – New York 11 giugno 1968. Luigi Chiarini Mostracine Venezia. Accetto vostro invito partecipare giuria della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica Jonas Mekas), mi dimostra quanto siano diversi i nostri concetti sulla cultura e su come si conduce una battaglia culturale, anche dal punto di vista «della serietà e della coerenza». Lei si rammarica che il gruppo di film che è chiamato a giudicare è il risultato di una selezione fatta secondo scelte personali, ma vedo che oppone alla nostra la sua scelta. Comunque io appartengo a un paese corale in cui amo fare gli "a solo", perché mi piace pensare con la mia testa. Dato che sembra che lei appartenga al coro, non ho proseguito nella lettura della sua lettera dopo i primi paragrafi. Non mi resta che approvare il suo ritiro.

Luigi Chiarini

Incidente di percorso

Il 21 agosto gli eserciti dei paesi aderenti al Patto di Varsavia invadono la Cecoslovacchia, ponendo fine alla "Primavera di Praga" e al "socialismo dal volto umano". È un evento che trascende la battaglia sulla Mostra di Venezia, ma che eserciterà un'inevitabile influenza sullo sviluppo della situazione al Lido, con particolare riguardo alle cinematografie dell'Est europeo in concorso e agli autori invitati. Nello stesso giorno l'ANAC lancia il seguente appello:

Per una occupazione pacifica del Palazzo del cinema.

L'Associazione Nazionale Autori Cinematografici (ANAC) ha deciso che nel giorno previsto per l'apertura della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

procederà ad una pacifica occupazione di lavoro del Palazzo del Cinema. Esautorando gli attuali organi dirigenti della Mostra, gli autori rivendicano l'autogestione di una struttura che appartiene loro di diritto e si impegnano a modificarla radicalmente. Il nuovo regolamento che durante l'occupazione verrà elaborato dall'assemblea dei cineasti (autori, critici, organizzatori culturali) dovrà trasformare la Mostra da un organismo di finta democrazia in un organismo di democrazia reale. Gli autori sono tuttavia consapevoli che la Mostra di Venezia è soltanto la prima tappa di un'azione politica e culturale il cui obiettivo è la completa trasformazione delle attuali strutture del cinema italiano. Perciò considerano tale occupazione di lavoro come la prima di una serie di lotte analoghe, nascenti dalla necessità di instaurare un nuovo tipo di rapporto con lo Stato:

1. Lotta per un ordinamento legislativo che rovesci a favore dell'interesse pubblico gli attuali privilegi dell'iniziativa privata e garantisca la possibilità di un cinema libero da ogni condizionamento mercantile;
2. Lotta per l'autogestione degli Enti di Stato, potenziati ed ampliati nel loro campo di intervento;
3. Lotta per la definitiva abolizione di ogni forma di censura e per la riforma del codice penale fascista, tuttora in vigore, con grave pregiudizio per la libertà di espressione.

Il dibattito su tale prospettiva di lotta e la definizione dei suoi metodi costituiscono la ragione principale dell'occupazione e della gestione assembleare della Mostra. Uniti su tale linea i soci dell'ANAC invitati a partecipare alla Mostra hanno deciso di consegnare i propri film alla loro associazione. Gli autori dell'ANAC, infine, chiedono unanimamente a tutti gli autori stranieri di mettere i propri film a disposizione dell'Assemblea e di partecipare all'occupazione.

Atteggiamento degli autori invitati alla Mostra

Carmelo Bene *(Nostra Signora dei Turchi)*:

Vado a Venezia perché ho stima di Chiarini ed apprezzo ciò che ha fatto e sta facendo per mantenere la Mostra sul piano di una manifestazione di grande prestigio e per rinnovarne dall'interno le vecchie strutture fasciste. In un momento di bagarre e di confusione come questo è importante difendere e riconoscere i meriti di chi ha avuto il coraggio e l'intelligenza di intraprendere una battaglia per imporre, in un organismo creato in tempi fortunatamente passati, moduli nuovi e rispondenti alle esigenze del nostro momento. Chiarini ha intrapreso da solo questa battaglia contro gli industriali del cinema, pronto a pagare di persona. Sono convinto che oggi più che mai c'è bisogno di responsabili, di gente capace di fare una scelta a proprio rischio e pericolo». «No – continua Bene – non ho paura di Hollywood, non mi impressionano i grandi industriali della celluloide così come non mi impressionano più certe leggi fasciste. Non mi spaventano perché so con chi ho a che fare, conosco la loro posi-

zione, che è chiara e quindi, in modo relativo, facilmente attaccabile. Il pericolo maggiore che bisogna affrontare e combattere è costituito da quella associazione di ragazzi sprovveduti, di mediocri dilettanti, incapaci di dire qualcosa di veramente serio, che ha intrapreso questa sporca battaglia contro Chiarini e la Mostra. Parlo dei giovani ANAC che stanno cercando di spacciare la mediocità per cultura o, se più vi piace, la cultura per mediocrità. Quella che bisogna combattere è la manovra di questi dilettanti che cercano di impadronirsi della Mostra, manovra che ambiguamente le sinistre appoggiano. Quelle stesse sinistre che in vent'anni non sono mai riuscite a edificare un contraltare alla manifestazione cinematografica del Lido. E di occasioni ne hanno avute! Ecco, paradossalmente, bisogna dire che il fascismo, a modo suo e per i suoi interessi, aveva cercato di fare qualcosa per il cinema e la cultura. Cosa hanno fatto, invece, coloro che dopo il malaugurato ventennio hanno preso in mano le redini della nazione? Un bel niente. E oggi tutti si scagliano contro Chiarini, l'unico che ha cercato di riformare la Mostra di Venezia e di renderla veramente utile al cinema. Alcuni hanno detto che Chiarini si è comportato dittatorialmente. E come avreb-

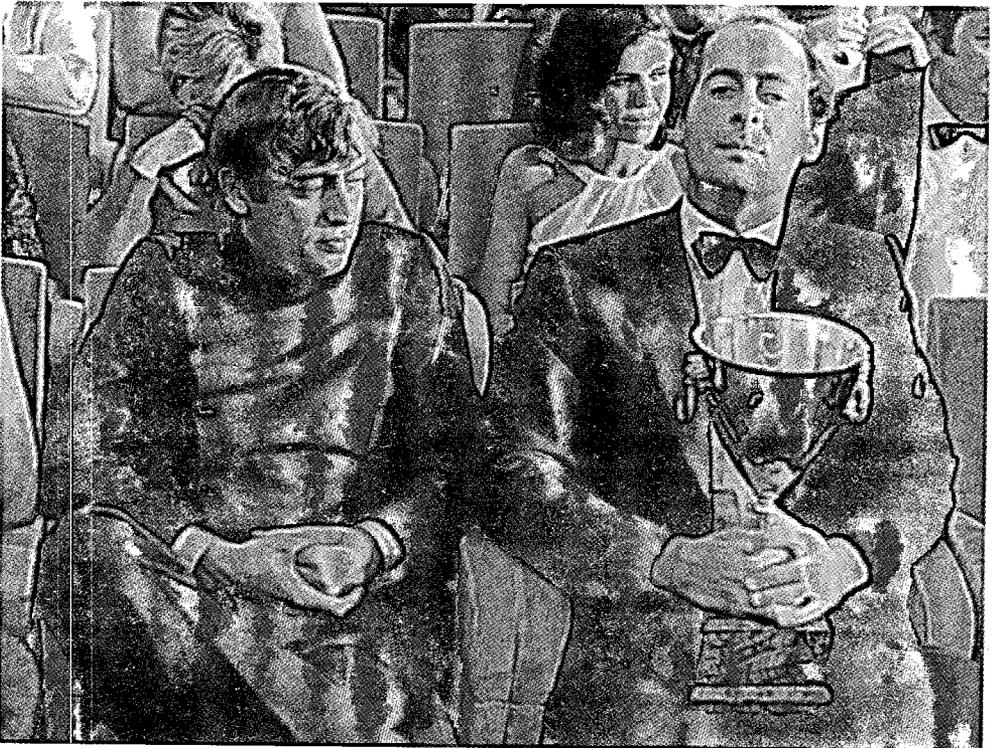



Foto Bernardi

Carmelo Bene al Palazzo del Cinema

be potuto fare, se non con questo atteggiamento, per cambiare radicalmente le cose? E non è dall'ANAC che può venire ora il nuovo Verbo per Venezia. Questi giovani sprovveduti che ne fanno parte cos'hanno dato finora al pubblico? Filmetti mal cuciti spesso fatti per la cassetta. Si sono auto-ammantati dell'aureola di artisti, ma artisti non sono. Vogliono imporre la propria mediocrità e la propria mancanza di idee. Contro di loro bisogna agire. Eccoli che rifiutano di andare a Venezia, molti di loro dicono di essere stati invitati da Chiarini. Ma è proprio vero? A me non sembra. Che mostrino il biglietto di invito e la loro risposta negativa, se sono capaci. Che lo facciano, in modo da dimostrare di essere seriamente su una posizione contestataria e per evitare di confondersi con tanti loro colleghi che speculano sul momento». «Ho letto che l'ANAC non è tanto contro Chiarini, al quale anzi vien dato atto di essere stato il primo contestatore della Mostra di Venezia, quanto contro la Biennale, di cui la rassegna del Lido è una delle manifestazioni. Per abbattere la Biennale, dicono, usiamo le poche armi a nostra disposizione, e cioè la Mostra. Ecco un altro grave errore: il voler accomunare a tutti i costi la Mostra del Cinema con la Biennale. La Biennale è in crisi non perché sia un'istituzione fascista, ma perché i musicisti e coloro che operano nelle arti figurative non hanno più niente da dire. Se fossi un pittore o un musicista non reclamerei mostre o rassegne. Mi rinchiuderei nel mio laboratorio a studiare, a sperimentare, a riflettere, a fare il punto sul difficile momento che queste arti stanno attraversando. La Biennale dovrebbe chiudere o bisognerebbe chiuderla di forza, per altri motivi, perché gli artisti cui essa è dedicata non sanno più che cosa offrire al pubblico. Il cinema non ha nulla da spartire con le arti della Biennale. Bisogna scindere le due cose se si vuole agire con chiarezza e serietà. Il dramma è che questi sprovveduti contestatori, che dovrebbero anzitutto cominciare a contestare se stessi rinchiudendosi nei loro laboratori, stanno trascinando in questa campagna ambigua anche il Movimento Studentesco che ne uscirà sconfitto, distrutto, confuso. Gli studenti sono ancora in tempo per trarsi fuori dalla impasse in cui si tende ad imprigionarli». «Una grave responsabilità si stanno prendendo questi pseudoartisti. E che siano pseudoartisti lo dimostra il fatto che, invece di riflettere e di assorbire le loro contraddizioni in se stessi, invece di cercare in ogni modo di superare la loro mediocrità, trovano il tempo di riunirsi, di associarsi, di discutere, di fare i sindacalisti, di sottoscrivere ordini del giorno ogni cinque minuti».

Intervista raccolta da Antonio Troisio, pubblicata su «Momento Sera»
il 5 agosto 1968 col titolo *Carmelo Bene: io difendo Chiarini*

Giorgio Bontempi *(Summit)*:

Primo. Approvo linea politica generale dell'ANAC per liberazione cinema sue attuali servitù et strutture. Secondo. Considero però ingiustificato l'attacco al Festival di Venezia perché ritengo trattarsi di obiettivo tattico irrilevante. Terzo. Qualora maggioranza autori invitati at festival ritirassero loro opere farei altrettanto perché non adotterò mai atteggiamento che possa odorare di crumiraggio. Quarto.

Sono comunista et tengo ad affermarlo pubblicamente in questo momento nero per noi. Gli avvenimenti di Cecoslovacchia relegano la questione veneziana ultimo gradino scala mie preoccupazioni.

Telegramma inviato il 22 agosto da Bontempi al produttore esecutivo del film

Liliana Cavani *(Galileo)*:

...Colgo l'occasione per rinnovarle i miei sentimenti di stima per quello che di concreto ha fatto a Venezia, in questi anni, lottando accanitamente per quel cinema che l'ANAC vuole difendere... Io spero che i rivoluzionari ANAC, posti di fronte alle scelte che Lei fa per Venezia e alla lotta che sostiene per difenderle, vorranno darle atto di quello che fa e ha fatto e indirizzare le loro proteste altrove, verso reali obiettivi che non mancano. Ciò che fa rabbia è vedere l'ipocrisia di chi si è agitato fino a ieri per essere invitato ai più recenti festival....

Da una lettera inviata il 13 luglio a Luigi Chiarini

Nelo Risi *(Diario di una schizofrenica)* e Gian Vittorio Baldi (*Fuoco!*, ma anche produttore di *Diario di una schizofrenica* e *Cronaca di Anna Magdalena Bach* di Straub & Huillet):

Dissociandosi in parte dalle recenti decisioni dell'ANAC di cui fanno parte, i registi Nelo Risi e Gian Vittorio Baldi hanno annunciato di essere solidali con Luigi Chiarini e hanno annunciato che se i loro film, che compaiono nell'elenco ufficioso delle opere selezionate per la Mostra, saranno ufficialmente inseriti nel calendario, parteciperanno al festival.

Da una notizia ANSA del 21 agosto

Bernardo Bertolucci *(Partner)*:

Ho sempre ritenuto suicida e autolesionistico il fervore con cui molti miei colleghi avevano deciso di contestare la Mostra impedendo la proiezione dei film. Impedire le proiezioni a Venezia mi è sempre sembrato un gesto grave quanto bruciare i libri nelle piazze. Ora che l'ANAC con il suo ultimo comunicato ha allargato l'orizzonte dei suoi obiettivi, ridimensionando quello rappresentato soltanto dalla Mostra di Venezia, ora che l'ANAC ha fatto della Mostra la piattaforma per una lotta molto più vasta, ora mi dichiaro perfettamente solidale con l'ANAC. Non so come reagirà Chiarini: che lui lo ammetta o no, è solo grazie all'intelligenza e alla passione della sua gestione che oggi gli autori possono programmare un'occupazione di lavoro del festival in cui poter dibattere i loro problemi al di fuori di un clima poliziesco. Nello stesso momento assieme al mio film consegno all'ANAC le mie dimissioni in quanto socio dell'associazione. Le ragioni delle mie dimissioni sono molte ma le posso riassumere in due:

1. Il cinema italiano mi pare nel suo insieme il più qualunquistico del mondo: non lo amo, anzi lo detesto, per questo non posso far parte di una associazione che ne consacra e ne organizza le pochissime qualità e tutti i difetti;

2. Odio con tutte le forze qualsiasi forma associativa di tipo corporativistico. Perché il cinema italiano, di cui anch'io faccio parte, insieme con le istituzioni e con le strutture non incomincia a contestare se stesso, e cioè il suo profondo provincial-naturalismo piccolo borghese?.

Dichiarazione pubblicata il 24 agosto dal quotidiano «L'Italia»

Pier Paolo Pasolini *(Teorema)*:

Finalmente è uscito sul Festival di Venezia un articolo, che, pur contestandolo (Dio solo sa che sforzo faccio su me stesso per usare questa che è diventata la parola di un nuovo conformismo), lo fa pacatamente e ragionando. Si tratta di un breve intervento del critico Mino Argenteri («Rinascita», n. 32). Va bene, Argentieri scrive da uomo iscritto a un partito, e i suoi argomenti sono gli argomenti della linea politica di un partito, che è, eternamente, la solita (cfr. la mia *Polemica in versi* del '57), e che implica quindi una sorta di cinismo strumentalizzatore e una certa dose di cosciente calcolo. Tuttavia il discorso di Argentieri è "pacato": non è terroristico. E questo è già molto, direi che è tutto, in un momento in cui il fascismo di sinistra (che è fenomeno assolutamente nuovo: non ha nulla a che fare con l'analogia istituita dal basso anticomunismo nel passato tra totalitarismo fascista e totalitarismo staliniano: che è una bestialità), in cui il fascismo di sinistra, dico, ha creato una situazione di vero e proprio terrore ideologico. Rispondiamo all'urbano intervento di Argentieri, così le cose appariranno al lettore più chiare. Prima di tutto bisogna distinguere tra i contestatori operativi del Festival di Venezia dei gruppi diversi di persone:

a. Una esigua minoranza (magari non più di una dozzina di persone) che, forse inconsciamente, lottano contro il festival perché non vi sono mai state invitate e non avranno mai la possibilità di esserlo. Dico questo soprattutto per i giovani: «Una mezza calzetta vale un trombone», «un artista fallito non è migliore di un artista arrivato...», (e mi scuso per essermi dovuto lasciar trascinare a questi bassi livelli);

b. Un folto gruppo di uomini politici, che, sapendo che Chiarini ha deciso di lasciare la direzione della Mostra, cercano per se stessi, o per il loro gruppo di potere, la successione (magari anche come ispiratori di un'autogestione). Siamo insomma ancora in pieno qualunquismo, al vecchio doloroso tran-tran italiano;

c. Una maggioranza di generici rappresentanti della contestazione, contro cui io non ho nulla da dire, perché sono su tutto d'accordo con loro: eccetto che nell'agire sotto il segno della reciproca intimidazione; e nel subire, senza consapevolezza, quasi, una situazione storica nuova che crea e scatena in seno alla società opulenta o quasi opulenta, correnti fanatiche straordinariamente simili a quelle medioevali. (Ecco perché parlavo del «fascismo di sinistra» come di un fenomeno del tutto nuovo: basti guardare qualche suo aspetto esteriore: accanto agli slogans rivoluzionari ricalcati su quelli delle reclames, c'è stata una inaspettata riscoperta delle bandiere: cioè, accanto a uno spirito di corpo ricalcato su modelli della società dei consumi, assolutamente conformista, c'è uno spirito di corpo riesumato impreve-

Fotoattualità

Scene da una contestazione: si riconoscono Salvatore Samperi e Gianni Menon

bilmente da vecchi tipi di collettività). Restano, in fondo alla lista, gli oppositori veri, che non è esatto definire contestatori (parola giusta per l'America e la Germania, dove la classe operaia non è politicamente organizzata e cosciente: dove non c'è insomma un'esplicita e codificata lotta di classe). Argentieri, comunista, appartiene a questo tipo di persone: il che significa che dovremmo essere d'accordo: e infatti lo siamo. Siamo d'accordo sul fatto che l'opera di un artista deve... essere impegnata! (Vorrei sapere però che ne dicono gli operatori culturali comunisti nel loro giro di valzer, testè conclusosi, con le avanguardie: come possono conciliare la loro "apertura" verso il disimpegno delle avanguardie con questa apertura verso il "nuovo impegno" studentesco). Siamo d'accordo che l'opera di un artista deve nascere nello stesso terreno in cui nasce la sua azione politica; e che è anzi una cosa sola con questa (benché l'identificazione sia piena di contraddizioni, anche insolubili). Siamo d'accordo sul fatto che in certi momenti l'artista deve avere il coraggio civile di smettere di esprimersi attraverso la mediazione delle opere, ed esprimersi invece direttamente, attraverso la sua propria esistenza: cioè «gettare il proprio corpo nella lotta», come dice un meraviglioso slogan della nuova sinistra

americana. Siamo d'accordo infine su tutto ciò che si deve pretendere dalla Mostra di Venezia (per rientrare nel nostro ristretto e marginale argomento) e su tutto ciò che si deve fare per riformarne il codice fascista. Siamo d'accordo, insomma, sull'intera azione politica che Argentieri stralcia e prospetta: «autogestione degli enti pubblici per conquistare qualche margine di autonomia a favore di una produzione che non sia dominata da intenti commerciali e speculativi»; «Non un soldo dello Stato al cinema d'evasione», ecc.; «Aprire in seno al movimento operaio canali per un cinema di opposizione», «Rinnovare le strutture culturali del cinema», ecc. ecc. Nel frattempo però, e qui si pone il problema concreto, l'artista non può essere obbligato a tacere. Io non mi sento obbligato a non fare più film, finché, per esempio, non si sarà trovato il modo di aprire in seno al movimento operaio un canale per distribuirli. Perciò, nell'interregno, (mentre, come Argentieri sa bene, continuerò la mia lotta politica, «gettandovi il mio corpo», come sempre, e sfido qualcuno a dimostrare il contrario), io penso che si debba «continuare a sfruttare cinicamente il sistema». Questa coscienza è l'unica, poi, che liberi dal meccanismo fatale per cui il sistema riassorbe sempre, in qualche modo, l'artista. Voglio dire che io purtroppo, e così tutti i miei colleghi cineasti e anche scrittori, dovremo continuare a usare, per fare le nostre opere e farle conoscere, ancora per molto tempo, delle "strutture culturali" esistenti. E lo faremo appunto cinicamente, mentre continueremo a lottare (con le opere e con le azioni) contro di esse per crearne di nuove. Argentieri sa bene che i veri fini della lotta sono quelli sopra elencati, e che Venezia non ne è che un momento minore e particolare (e non un simbolo!) e sa bene che ormai si è creato un fronte così vasto, un movimento d'opinione così potente, per cui è certo che, prima di tutto, il codice fascista della Biennale verrà riformato, e poi che il festival si trasformerà secondo esigenze più moderne ormai inevitabili. L'impedire la proiezione dei films alla Mostra di Venezia è quindi perfettamente inutile. Anzi è dannoso, perché viene a incrinare l'unità (oggettivamente esistente) tra autori presenti e autori non presenti: che dunque fornirebbero un fronte unico all'interno e all'esterno della Mostra evitando scenate inutili e garantendo la finale vittoria comune. Perché dico questo? Perché il mio film è stato invitato a Venezia, e questo è, ancora per un film come il mio, al livello delle strutture culturali esistenti, una cosa utile? Sì, anche per questo, tanto più che è una cosa ancora più utile per il film di Bertolucci, che, oltre ad essere assolutamente anti-commerciale, è opera di un giovane, e quindi destinato ancora più del mio a una fortuna di élites e di "prime" (e, su questo non c'è dubbio, la Venezia degli ultimi anni è stata oggettivamente utile), e per i film dei giovani esordienti Liliana Cavani e Carmelo Bene. Che fare? Accettare o non accettare l'invito?

La risposta dei contestatori, anche dei migliori, è facilmente immaginabile: gli autori invitati devono sacrificarsi ai più alti fini della contestazione, e, in fondo per protesta, farebbero anche bene a bruciare pubblicamente le loro opere (come primo atto di un futuro sciopero o ascesi globale). Ma tale risposta è profondamente antipopolare e aristocratica. Infatti i contestatori non tengono conto e non si rendono conto:

1. Che l'azione contestativa estremista, così come è impostata, è ormai superflua, essendo chiaro che quanto noi vogliamo ottenere da Venezia, lo otterremo, anche se i film verranno proiettati: anzi, tanto più se verranno proiettati, perché si avrebbe allora, come ho detto, un fronte non violento unico;

2. Che il cittadino italiano in quanto tale (in quanto figura puramente e idealmente democratica: ed è solo così che egli va considerato), è, in tale azione contestatrice, ignorato e disprezzato (secondo una tecnica magari lecita agli studenti, e magari anche agli artisti, dato il carattere passionale e esasperato del loro intervento): ignorato e disprezzato, dico, perché egli non solo non condividerà mai, ma non potrà nemmeno mai concepire, una contestazione "puramente negativa": che trasformerebbe Venezia nella sede di una lotta intestina (ossia, per dirla alla veneziana, in una gabbia di matti);

3. Che il cinema include nella propria definizione, cioè nel proprio stile e nelle proprie regole prosodiche, un pubblico "grande", diciamo la massa: un film è inconcepibile senza questa idea dei destinatari; chiedere agli autori cinematografici di non voler raggiungere tale pubblico (magari attraverso gli strumenti vigenti, cinicamente, mentre essi stessi lottano per approntare più democratici strumenti futuri) significa non chieder loro qualcosa di esterno all'opera, ma qualcosa che riguarda l'opera nel suo interno, nel suo esserci, nel suo stile: ossia offenderla.

Almeno i colleghi, gli "altri" autori, dovrebbero sentire, se non come atto di buon gusto, almeno come atto di lealtà, il dovere di non offendere (riuscita o non riuscita che sia) l'opera altrui. Dunque, io sono d'accordo con Argentieri, e, quindi, con l'ANAC e con l'intero movimento di dissenso, sulle rivendicazioni contro il festival di Venezia e ciò che esso rappresenta: si tratta di una lotta per i più elementari diritti democratici, e aderirvi è il minimo che si possa fare. Tuttavia accetto l'invito e mando il mio film a Venezia. Perché faccio questa scelta? È presto detto: non è una scelta "contro" la posizione e il tipo di lotta degli studenti (Bobbio, Viale e Negarville hanno fatto benissimo a negare la loro partecipazione alla tavola rotonda: partecipandovi si sarebbero contraddetti, non potendo pretendervi alcuna contropartita: non possedendo cioè, in questo caso, nulla se non la propria presenza, da barattare cinicamente col sistema). Non è nemmeno una scelta contro il PCI: se la federazione veneziana si è allineata nel comitato di boicottaggio del Festival, avrà avuto le sue buone ragioni; non è contro queste che polemizzo col gesto della mia scelta (se mai vi polemizzo solo con le mie argomentazioni).

La mia scelta è contro il fascismo di sinistra. Mi sono, naturalmente, interrogato a lungo, e ho analizzato ciò che più offende in questo momento la mia coscienza: mi sono così accorto che il vecchio conformismo accademico, ufficiale, dell'"establishment" mi è totalmente estraneo: ho verso di esso una ripugnanza ormai abitudinaria, e gli rispondo con la leggerezza irridente e sacrilega del cinismo. Esso quindi offende meno la mia coscienza, e la mia maniaca esigenza di libertà, di un nuovo conformismo, che, al contrario del vecchio, non può non imporsi, aggressivamente,

moralisticamente, e non solo per il presente, ma con tutta probabilità per il prossimo futuro. È il conformismo – tanto per definire l'indefinibile, e concretarlo in un nome – di certa frangia del PSIUP che è rifugio di vecchi moralisti finti giovani e di giovani borghesi pieni insieme di un profondo senso di colpa e di un'aggressiva coscienza dei propri diritti. Mi si dirà: ma si tratta di un particolarismo, combatterlo così clamorosamente non vale la pena. Rispondo: è un fatto importante, invece, è un nuovo momento intellettuale che dominerà a lungo il nostro futuro: esso è già riuscito a creare, in modo dilagante e irrefrenabile, un idealismo estremistico che rende subito celebrativi e fanatici i risultati raggiunti (anche magari buoni e rispettabili), erigendo un cerchio di sacralità intorno alle proprie idee (anche magari giuste): così che ne è nato subito un cumulo di discriminazioni, vigliaccherie, condanne, linciaggi, ricatti, calcoli, esaltazioni: insomma, il terrore. Non solo non intendo lasciarmi sopraffare da tale terrore, ma per quanto è in me lotterò perché la coscienza della sopraffazione che ne emana sia comune e diffusa; perché l'opinione pubblica sia "sensibilizzata" (si dice così) a questa nuova mitizzazione del razionalismo laico e progressista, sconsacrandola subito, sul nascere.

Quanto al resto del rito, chiederò a Chiarini di garantirmi l'assenza totale della polizia (a Venezia, del resto, i fascisti mi hanno abituato alle accoglienze più spiacevoli); e, inoltre, di sospendere l'assegnazione per quest'anno (in attesa che la cosa venga ratificata dal nuovo statuto) del vecchio Leone d'Oro.

Pier Paolo Pasolini, *Perché vado a Venezia*, «Il Giorno» del 15 agosto

Qualche giorno dopo, dichiarazione di Pier Paolo Pasolini:

Avevo detto che avrei partecipato alla Mostra anche contro la posizione dell'Associazione, ma ora sono tornato sulle mie decisioni. Le mie esigenze erano di far proiettare i film poiché ritenevo che la contestazione negativa fosse terroristica e inutile. Volevo inoltre che si ridimensionasse l'importanza della Mostra in favore di fatti molto più importanti come la legge sul cinema, gli enti di Stato, la censura e il codice penale fascista. Poiché l'ANAC si è trovata perfettamente d'accordo con le mie idee, mi sono unito alla lotta che l'Associazione sta combattendo. Voglio precisare però, per rispetto a Chiarini, che non vogliamo infierire sulla sua persona. Il discorso deve essere tra gli autori e lo Stato.

Pier Paolo Pasolini

Pasolini scrive a Chiarini:

Caro Chiarini,

dopo aver scritto su queste stesse colonne de «Il Giorno», le ragioni per cui ho deciso di mandare al tuo festival il mio film dissentendo così dall'ANAC e da tutte le altre formazioni culturali e politiche che si erano allineate nel contestarlo, oggi succede un fatto nuovo e inaspettato (anche a me stesso): non mando più il mio film al Festival di Venezia così come era ufficialmente – sia pure fortunosamente e con

grande e imperterrita passione da parte tua – istituito... Io mando il mio film a Venezia attraverso l'Associazione autori cinematografici (ANAC) anziché attraverso la normale organizzazione da te diretta: questo significa che aderisco all'"occupazione di lavoro", decisa di comune accordo con l'ANAC, della Mostra del cinema... Aggiungo che se qualcosa del vecchio spirito con cui finora l'ANAC – o meglio un gruppo di soci più ingenui e aggressivi dell'ANAC – ha lottato, dovesse ancora manifestarsi, io darei subito le dimissioni dall'Associazione. Non temo nessuna contraddizione, nessuna marcia indietro, nessun ridicolo: sia chiaro... Questo resterà dunque il tuo festival. E te lo dico per darti atto del tuo lavoro di precursore del presente nuovo corso del festival. Cosa che nessuno ti ha mai negato. A questo proposito voglio precisare che nessuno di coloro che oggi, in vari modi, ti criticano, avrebbe agito in questi ultimi anni diversamente o meglio di te. Voglio dire che tutti noi al tuo posto avremmo accettato, per un fair play divenuto abitudinario, lo Statuto fascista, il vecchio regolamento della Mostra ecc. e avremmo tentato di dare al festival il carattere culturale che tu gli hai dato: quindi nessuno di noi può criticarti per

Foto Ferruzzi

Luigi Chiarini e Callisto Cosulich all'assemblea riunita dei giornalisti accreditati alla Mostra e del gruppo dei contestatori

quello che hai fatto: al contrario non può che elogiarti per la passione e la decisione con cui hai operato... Ora sei vittima – ingiustamente da un punto di vista personale e umano – di una situazione che trascende tutte le nostre persone e i nostri singoli casi umani... Sai in fine quanto io sia cosciente dell'eterna tattica strumentalizzatrice dei partiti, stavolta esercitata sui giovani.

Lettera trasmessa all'ANSA e pubblicata su «Paese Sera» il 21 agosto

ATTO SECONDO

L'apertura rinviata

Lettera di Chiarini al Presidente della Biennale, ing. Giovanni Favaretto Fisca:

Venezia, 25 agosto 1968

Caro Presidente,

ieri sera alle undici, alla vigilia dell'inaugurazione della Mostra per la quale ho tutto predisposto fin nei minimi particolari, sono venuti a cercarmi all'albergo due membri dell'ANAC. Visto che io resistevo alle intimidazioni che mi erano state fatte, mi hanno avvisato che in questa situazione ci poteva scappare magari un morto e che io ne avrei avuta tutta la responsabilità. Lei sa che questo è soltanto l'ultimo episodio di una campagna demagogica e irresponsabile che, iniziata nell'ambito di un dibattito culturale, si è dilatata sul piano politico e dei partiti determinando equivoche alleanze. A questo punto Lei sa anche benissimo come possono andare queste cose quando da una parte esiste la dichiarata volontà di creare gravi incidenti. Non volendomi assumere responsabilità di questo genere e non desiderando in questi tragici momenti aggiungere una tragica farsa, che forse ha lo scopo di far dimenticare quelli, ho deciso, dopo aver sentito anche il parere del Presidente della Giuria e degli amici "esperti" che con me han collaborato, di rimettere nelle Sue mani la Mostra. Grato sempre per l'appoggio che Lei mi ha dato e che non dimentico, La saluto con molta cordialità.

Luigi Chiarini

Comunicato della Giuria e del Comitato degli Esperti:

La Giuria della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, presieduta da Guido Piovene, e il Comitato degli Esperti dichiarano la loro solidarietà con Luigi Chiarini e condizionano il proseguimento del loro mandato alla sua permanenza in carica.

Comunicato del Presidente della Biennale:

Il Presidente della Biennale d'Arte di Venezia, ing. Giovanni Favaretto Fisca, in seguito alla rinuncia odierna da parte del Direttore, prof. Luigi Chiarini, di portare a termine l'attuale manifestazione, e su parere anche del Presidente della Giuria prof.

Guido Piovene, ha deciso di non dar luogo alla XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Il Presidente della Biennale esprime il suo profondo rammarico a quanti, convenuti dall'Italia e da ogni parte dell'estero, sono stati privati di una manifestazione che appartiene non solo alla città di Venezia, ma al patrimonio civile e culturale del mondo intero. In particolare esprime la sua gratitudine a tutti gli autori che liberamente rinnovando la loro fiducia in una libera istituzione avevano inviato i loro film a Venezia.

Comunicato del Direttore della Mostra:
Il Direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica comunica di non aver dato mai le dimissioni dalla sua carica ma di aver rimesso solo nelle mani del Sindaco la Mostra.

Comunicato del Direttore della Mostra:
Il Direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, prof. Luigi Chiarini, comunica che per cause di forza maggiore l'inizio della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica è sospeso.

Comunicato del Presidente della Biennale:
Il Presidente della Biennale ha ricevuto alcuni rappresentanti del "Comitato di coordinamento per il boicottaggio della Mostra", e, trovandosi nella materiale impossibilità di provvedere altrimenti, ha confermato la decisione di rinvio anche in attesa di conoscere i risultati di una annunciata assemblea aperta a tutte le forze rappresentate dal "Comitato per il boicottaggio", che avverrà nella Sala Volpi nella giornata di domani.

Comunicato della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica:
Nella tarda mattinata di oggi, il Direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, prof. Luigi Chiarini, ha presentato al Presidente della Mostra stessa, ing. Giovanni Favaretto Fisca, una lettera con la quale "rimette nelle Sue mani la Mostra". In seguito a ciò il Presidente ha ritenuto opportuno, anche nella propria qualità di Sindaco di Venezia, di mantenere una serie di contatti e, in particolare, di sentire i capigruppo del Consiglio comunale per esaminare eventuali soluzioni che permettessero, in ogni caso, il regolare e ordinato svolgimento della rassegna. Si stava già delineando una possibilità d'intesa, con valide garanzie in tal senso, quando il prof. Chiarini, di sua propria iniziativa, alle ore 20, comunicava alla stampa che per cause di forza maggiore "l'inizio della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica" era "sospeso". Il Presidente, ing. Favaretto Fisca, trovandosi quindi nella materiale impossibilità di provvedere altrimenti, è costretto ad annunciare che l'apertura della Mostra è rinviata a martedì sera, 27 agosto. Il Presidente della Biennale sottoporrà quanto prima al Consiglio d'Amministrazione dell'Ente l'intero programma.

Telegramma dell'AACI (Associazione Autori Cinematografici Italiani) ore 12.20 del 26 agosto:

In seguito alla recente sospensione dell'inizio del Festival di Venezia AACI deplora che le trattative et le decisioni riguardanti il festival si siano svolte e siano state prese attraverso contatti et consultazioni avvenuti tra la Direzione del festival et i rappresentanti di un solo gruppo cinematografico – stop – La mancata consultazione di tutte le altre categorie del lavoro tecnici lavoratori attori autori di lungometraggio interessate ai problemi del festival conferma l'antidemocraticità dei metodi adoperati dai responsabili della Mostra et da un gruppo di cineasti che rappresenta soltanto una minoranza di autori – stop – L'AACI ribadisce che primo il problema dei festival cinematografici est marginale et secondo est stato artatamente ampliato per ragioni estranee agli interessi culturali del cinema et dello spettacolo terzo quanto accade può creare il pericoloso precedente del prevalere di una minoranza nelle decisioni riguardanti tutte le attività dello spettacolo.

Consiglio direttivo AACI

Telegramma di Pietro Germi, Presidente dell'AACI ore 22.55 del 26 agosto:

Caro Chiarini pregoti divulgare con massimo rilievo et urgenza testo mia dichiarazione – stop – Segue testo – stop – Sollecitato a venire a Venezia in rappresentanza della associazione da me presieduta dichiaro che né io né altri soci intendiamo fare alcun gesto che ci coinvolga in una pseudo contestazione di cui non condividiamo né i metodi intimidatori né le false finalità – stop – Gli autori cinematografici sono disposti a discutere i problemi dello spettacolo con i lavoratori e tecnici e professionisti del settore – stop – In questo spirito la AACI ha già proposto sin dall'8 luglio scorso una costituente dello spettacolo alla quale hanno aderito le categorie interessate ad esclusione dell'ANAC che oggi sta tentando di rilanciare proprio una assemblea costituente pur di uscire da una situazione caotica irresponsabile creata et artatamente dilatata e propagandata da taluni partiti politici che hanno di fatto strumentalizzato alcuni autori privandoli della indispensabile indipendenza – stop.

Pietro Germi Presidente AACI

Comunicato di un gruppo di giornalisti accreditati:

Venezia, 25 agosto 1968

Di fronte a quella che obiettivamente risulta la resa della Presidenza della Biennale dinanzi alla provocazione, mettendo la Sala Volpi a disposizione di un'Assemblea delle "Forze rappresentate dal Comitato per il boicotaggio" e subordinando in pratica le proprie decisioni all'esito di tale riunione, si denuncia l'assurda unilateralità di tale atteggiamento, e si chiede l'immediata convocazione in Sala Grande di un'Assemblea degli oltre seicento giornalisti e critici italiani e stranieri

regolarmente accreditati, qualificati ad esprimere concrete proposte per il presente e il futuro della Mostra.

Giacomo Gambetti, Gaetano Carancini, Ernesto G. Laura, Claudio G. Fava, Nedo Ivaldi, Piero Virgintino, Alberto Pesce, Franco Cauli, Natal M. Lugaro, Carlo Brusati, Marco Bongioanni, Franco Colombo, Mario Casolaro, Claudio Sorgi, Tullio Kezich, Giambattista Cavallaro, Giovanni Giannini, Pietro Bianchi, Guido Zambetti, Angelo Schwarz, Mauro Manciotti, Aldo Bernardini, Gianmaria Guglielmino, Walter Alberti, José Maria Podestà, Giorgio Polacco, Adriana Belluccio, Icilio Virto, Maria Adriana Prolo, Italo Moscati, Dario Zanelli, Vittorio Ricciuti, Pietro Bianchi, Gian Luigi Rondi, Leo Pestelli, Vincenzo Bassoli, Paolo Valmarana, Vera Volmane, Jean Rochereau, Mariolina Gamba, Ernesto Baldo, Giovanni Grazzini

Comunicato congiunto del Presidente della Biennale e del Direttore della Mostra:

Il Presidente della Biennale, ing. Giovanni Favaretto Fisca ed il Direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, prof. Luigi Chiarini, informano che

Foto Giacomelli

Scene da una contestazione: si riconoscono Guido Aristarco, Cesare Zavattini e Gianni Toti

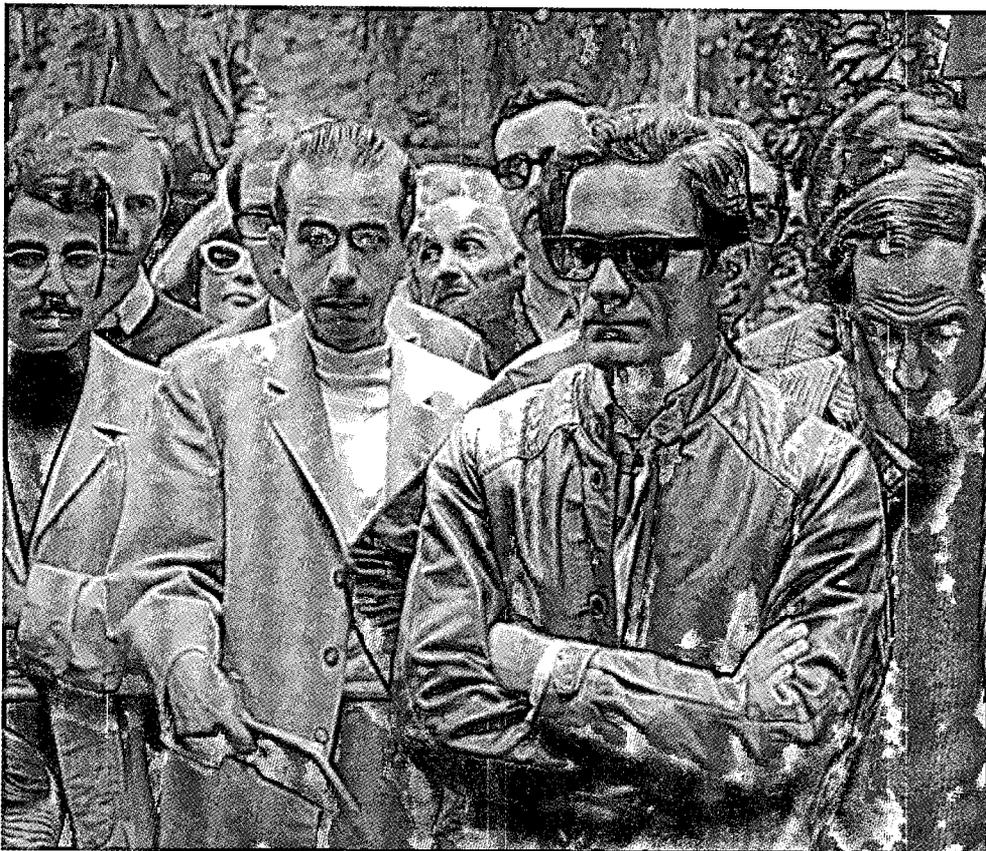



Foto Bernardi

Pier Paolo Pasolini e Francesco Maselli

per ragioni tecnico-organizzative, l'assemblea dei giornalisti e critici accreditati presso la Mostra del Cinema non potrà protrarsi oltre le ore 23.00. Se la predetta assemblea avrà bisogno di riunirsi nuovamente nei prossimi giorni, la Presidenza della Biennale e la Direzione della Mostra provvederanno a mettere a disposizione di questa associazione, come di altre che ne facessero eventualmente richiesta, la sala a Ca' Giustinian o una delle sale presso il Casinò. Analoga comunicazione è stata fatta al Comitato di Coordinamento per la Contestazione per quanto si riferisce all'assemblea che avrà luogo alle ore 18.00 di oggi 26 agosto.

Le due assemblee si protraggono oltre l'ora fissata, cosa che provoca l'intervento della polizia. Mentre i giornalisti non oppongono resistenza, limitandosi a uscire ad uno ad uno, firmando un documento di protesta indirizzato alla Federazione

Nazionale della Stampa Italiana, i contestatori vengono fatti uscire di forza dalla Sala Volpi. Fuori vengono malmenati da gruppi di abitanti del Lido. Di fronte a questa situazione due membri del Comitato degli Esperti, Giovanbattista Cavallaro e Tullio Kezich, decidono di dimettersi dandone comunicazione per lettera al Direttore della Mostra:

Venezia, 27 agosto

Caro Chiarini,

abbiamo collaborato con te per tre anni alla realizzazione della Mostra di Venezia. Siamo stati sempre concordi sulla linea culturale che hai difeso con ammirevole coraggio e con un sacrificio personale che solo noi, stretti collaboratori, possiamo forse testimoniare in pieno. Domenica mattina, col conforto della nostra opinione e di quella del Presidente della Giuria, tu hai rimesso la manifestazione nelle mani del Presidente della Biennale, che in nostra presenza ha deciso la non effettuazione della Mostra. Dal momento del ritiro del comunicato relativo, gli avvenimenti hanno portato in primo piano il gioco politico e la contrattazione dei partiti. A questo punto gli eventi hanno di gran lunga deformato i termini per un dibattito culturale, aprendo la porta per un verso al caos delle Assemblee, per l'altro ai meccanismi della repressione. Non abbiamo ormai alcun margine per inserire un nostro punto di vista nella situazione che s'è prodotta e pertanto constatiamo l'esaurimento del nostro mandato di esperti. Ti preghiamo perciò di accettare le nostre dimissioni, spiacenti che un lavoro condotto insieme con te tanto appassionatamente debba portare ad un bilancio così amaro. Con la profonda amicizia e la stima di sempre e augurandoti di ritrovare il modo giusto per far sentire ancora una volta l'espressione chiara della tua indipendenza e onestà attuale, ti abbracciamo affettuosamente.

Comunicato del Consiglio d'Amministrazione della Biennale:

Il Consiglio d'Amministrazione della Biennale di Venezia riunito ieri sera nella sede di Cà Giustinian sotto la presidenza dell'ing. Giovanni Favaretto Fisca, Presidente della Biennale e Sindaco di Venezia, ha esaminato la situazione creatasi a seguito degli avvenimenti che hanno determinato il rinvio della inaugurazione della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Dopo ampio dibattito il Consiglio ha deliberato di confermare l'attuazione integrale del programma della Mostra e l'inaugurazione della stessa per oggi martedì 27 agosto. Il Consiglio ha inoltre ritenuto opportuno di promuovere, accanto alle manifestazioni in programma, un libero, aperto dibattito delle categorie e associazioni interessate, sia sui temi suggeriti dal programma predisposto per la Mostra, sia sul più ampio tessuto dei problemi culturali e organizzativi che investono l'attività della Biennale in tutte le sue espressioni, nel quadro della vita e della produzione artistica in tutto il Paese. L'organizzazione di tale iniziativa è stata affidata al Segretario Generale della Biennale.

ATTO TERZO

La Mostra parte con due giorni di ritardo

Programma generale

martedì, 27 agosto
ore 22, *L'enfance nue* (L'infanzia nuda) di Maurice Pialat

mercoledì, 28 agosto
ore 15, "Ricordo di Pietrangeli": *Il sole negli occhi*; ore 17, *Le Socrate* (Il Socrate) di Robert Lapoujade; ore 22, *Zbéhove a poutnici* (I disertori) di Juraj Jakubisko

giovedì, 29 agosto
ore 15, "Ricordo di Pietrangeli": *Adua e le compagne*; ore 17, *Black Libération* (Liberazione negra – fuori concorso) di Edward de Laurot; *Joake No Kuni* (Rapporto dalla Cina – fuori concorso) di Toshio Tckieda; ore 22, *Ballade pour un chien* (Ballata per un cane) di Gérard Vergez

venerdì, 30 agosto
ore 15, "Ricordo di Pietrangeli": *La visita*; ore 17, *Wheel of Ashes* (Ruota nella cenere) di Peter Emmanuel Goldman; ore 22, *L'écume des jours* (La schiuma dei giorni) di Charles Belmont

sabato, 31 agosto
ore 15, "Ricordo di Pietrangeli": *Io la conoscevo bene*; ore 17, *Crompromis* (Compromesso) di Philo Bregstein; ore 22, *Summit* di Giorgio Bontempi

domenica, 1 settembre
ore 16, *Me and my Brother* (Io e mio fratello) di Robert Frank; ore 22, *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (Artisti sotto la tenda del circo: perplessi) di Alexander Kluge

lunedì, 2 settembre
ore 16, *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Diario di Anna Magdalena Bach – fuori concorso) di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet; ore 22, *Galileo* di Liliana Cavani

martedì, 3 settembre
ore 16, *Wild in the Streets* (Furore sulle strade) di Barry Shear; ore 22, *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene

mercoledì, 4 settembre
ore 15, *Fuoco!* di Gian Vittorio Baldi; ore 22, *Das Schloss* (Il castello) di Rudolf Nölte

giovedì, 5 settembre
ore 16, *Kierion* (Kierion) di Demostene Theos; ore 22, *Teorema* di Pier Paolo Pasolini

venerdì, 6 settembre
ore 16, *Despues del diluvio* (Dopo il diluvio) di Jacinto Esteva Grewe; ore 18, *Diario di una schizofrenica* di Nelo Risi; ore 22, *Faces* (Volti) di John Cassavetes

sabato, 7 settembre
ore 16, *Stress es tres* (Stress al limite) di Carlos Saura; ore 22, *Partner* di Bernardo Bertolucci

domenica, 8 settembre
ore 16, *Tell me Lies* (Raccontami bugie) di Peter Brook; ore 22, *Monterey Pop* (Il festival pop di Monterey) di D. A. Pennebaker

Comunicato:

Si è riunita ieri sera, alle ore 21, nella Sala "La perla" del Casinò, l'assemblea congiunta dei giornalisti cinematografici e delle forze di contestazione che fanno parte del Comitato di coordinamento. Il dibattito, che ha visto una vasta partecipazione di giornalisti e di autori, è stato presieduto da un Comitato di Presidenza composto dai due presidenti delle due assemblee al momento della loro interruzione nella notte tra lunedì e martedì scorso, integrato da un altro rappresentante per ciascuno dei due gruppi assembleari. Nel corso dell'incontro sono state discusse a lungo sia la successione degli avvenimenti che hanno preceduto la XXIX Mostra, sia le ragioni per cui essa è stata ed è contestata, sia le differenti posizioni a tale proposito di gruppi e associazioni. Quindi, sulla base di un comune giudizio degli ultimi avvenimenti, è stato approvato il seguente comunicato:

«Questa assemblea – completamente autonoma rispetto alla Mostra – nasce dalla volontà e dalle indicazioni dell'assemblea del Comitato di coordinamento e dell'assemblea dei giornalisti, già riunite lunedì scorso rispettivamente nella Sala Volpi e nella Sala Grande, e si apre a tutti i giornalisti accreditati o accreditabili presso la Mostra, a tutti gli autori cinematografici ed agli organizzatori culturali. L'assemblea si basa sulla comune convinzione che non si debba né si possa, oggi o nel futuro, decidere sul presente immediato e sull'avvenire della Mostra Cinematografica e del cinema, senza tenere conto dei cineasti che esprimano a tale proposito il proprio giudizio e la propria volontà. L'assemblea intende pertanto verificare, su questi temi, la possibilità o l'impossibilità di un punto di vista unitario o di più punti di vista, che siano reci-

procamente confrontati e discussi. L'assemblea nega comunque la validità di sostanza culturale e democratica della decisione con cui gli organi responsabili della Mostra hanno inteso risolvere, negandolo, il dialogo che pure nei giorni 25 e 26 avevano dichiarato di volere e fermamente si oppone alla restaurazione dello "status quo", consistente nel programmare, "regolarmente", le attività già previste dalla Mostra, come se nulla fosse successo nei due mesi precedenti ed in questi ultimi giorni».

L'assemblea è riconvocata per questa sera, 23 agosto, alle ore 21 in una sala del Casinò.

Comunicato:

L'assemblea congiunta dei giornalisti cinematografici e delle forze di contestazione che fanno parte del Comitato di coordinamento per il boicottaggio si è riunita ieri sera (giovedì 29) per proseguire il dibattito. Al termine della discussione sono state approvate a maggioranza due mozioni. La prima impegna l'assemblea alla

Foto Ferruzzi

Scene da una contestazione

stesura di un manifesto nel quale siano espresse le ragioni e i termini della contestazione alle attuali strutture cinematografiche e culturali. La seconda mozione dice testualmente: «L'assemblea invita gli attuali dirigenti della Mostra e della Biennale a un immediato contraddittorio pubblico davanti alla popolazione veneziana sulle ragioni e contro-ragioni del festival e degli oppositori. I partecipanti all'assemblea chiedono la possibilità di aggiornare quotidianamente gli uomini di cinema e il pubblico sui dibattiti in corso e la maturazione delle proposte su un tabellone o giornale murale esposto nei pressi dell'Ufficio Stampa e al quale possono contribuire tutti con idee, articoli, proposte, comunicazioni, richieste di precisazioni politiche, culturali, giornalistiche, etc.».

Comunicato dei cineasti jugoslavi:

La preghiamo signor Direttore di trasmettere a tutti gli autori produttori e giornalisti radunati alla Mostra di Venezia il nostro invito ed appello di solidarizzare comunemente contro la brutale occupazione della Cecoslovacchia rendendo impossibili i suoi sforzi di creare una società umanistica e democratica – stop – Perciò la lotta eroica di tutto il popolo cecoslovacco per assicurare il suo libero progresso socialistico è oggi sinonimo della lotta del mondo progressista – stop – Perciò siamo persuasi che est nostro dovere comune di difendere questa attitudine dovunque et in ogni occasione.

Per l'Unione dei cineasti jugoslavi Presidente Alessandro Petrovic
per l'Associazione di registi e sceneggiatori jugoslavi Segretario Mica Milosevič

Post scriptum la preghiamo signor Direttore di voler informare e metter questo nostro appello alla disposizione di tutti i partecipanti della Mostra di Venezia – stop – Preghiamo anche di voler rimettere l'originale della copia della lista colle firme al nostro indirizzo Unione dei cineasti jugoslavi Beograd Terazije.

Assemblea non ufficiale dei membri della FIPRESCI:

I sottoscritti membri della FIPRESCI e delle organizzazioni nazionali dei critici appartenenti ad essa, essendosi incontrati oggi a Venezia, durante la XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, sapendo che non esiste quest'anno il Quorum della FIPRESCI che dovrebbe avere il diritto legale di prendere decisioni direttive, desidera tuttavia far conoscere a tutti i membri della FIPRESCI, e alle associazioni, le seguenti decisioni e suggerimenti raggiunte dalla suddetta non ufficiale Assemblea:

1. I membri presenti alla riunione sanno molto chiaramente che secondo le circostanze dell'attuale situazione politica in tutto il mondo, la FIPRESCI non possa continuare a evitare di prendere una posizione;

2. Attualmente esistono situazioni che hanno bisogno di una soluzione e possibilmente di un'azione stabilita per poter far sentire ai critici e agli amici della nostra

professione che non sono soli a combattere. Tra queste situazioni, ci sono le seguenti:

a) l'eliminazione della libertà di espressione in Grecia;

b) l'invasione della Cecoslovacchia da parte di forze repressive che eliminano il libero esercizio della nostra professione;

c) azioni da parte dei governi locali nei paesi dove i membri della FIPRESCI operano, e da dove noi non possiamo avere notizie esatte di come è la situazione attraverso le poche informazioni disponibili che ci arrivano a Venezia;

3. L'intraprendere azioni concrete che tendano a combattere i mali sopra descritti, come per esempio:

a) uno sforzo stabilito da parte delle varie associazioni nazionali di critici per causare dei movimenti attraverso i loro consolati in Atene; per ottenere la libertà di Pavlos Zannas, regista del film presentato al Festival di Salonicco e uno dei due critici cinematografici progressisti in Grecia, che fu arrestato dalle autorità greche di Salonicco, il 1 luglio 1968 e la cui situazione è tuttora sconosciuta;

b) la possibilità di boicotaggio economico e morale dei film prodotti dai paesi del patto di Varsavia, come un rifiuto a criticare i loro film, quando vengono presentati in una delle città dei paesi in cui i membri della FIPRESCI operano, fino a quando la situazione nel CSSR rimarrà sotto un regime dittatoriale;

c) il boicotaggio al viaggio della FIPRESCI a Tashkent in Russia, che doveva aver luogo tra il 1 e il 10 novembre 1968 e al quale molti membri della FIPRESCI e associazioni sono stati invitati, per cui si può affermare che sebbene il viaggio dovesse servire a rafforzare i rapporti d'amicizia tra i produttori russi e quelli stranieri, è tuttavia finanziato dal Sojuz Sovietskj Kinorobotnikov (Vassilievskaya Ulica 13, Moscow), che è l'arma ufficiale dell'industria cinematografica sovietica, nei suoi rapporti con l'estero;

d) azioni che devono essere decise da sezioni individuali, ma in accordo con le azioni suddette, e che devono essere comunicate ai singoli membri (e non ai soli uffici centrali delle varie organizzazioni nazionali) come nella presente lettera.

I sottoscritti desiderano far conoscere categoricamente la loro speranza che questo comunicato non debba rimanere un inutile tentativo e desiderano rivolgersi concretamente e direttamente a tutti i membri che ricevono questo messaggio affinché prendano a cuore la situazione e la facciano conoscere alle proprie associazioni nazionali, perché le azioni qui suggerite siano efficacemente e attivamente effettuate.

Gideon Bachmann – Usa, Felix Bucher – Svizzera, Leonard Gmur – Svizzera, Mica Grcar – Jugoslavia, Hans Saaltink – Olanda, Aggeo Savioli – Italia, Ulrich Gregor – Germania, Nils Peter Sundgren – Svezia, Aldo Scagnetti – Italia, John Gillett – Gran Bretagna

Nella seconda seduta del giorno 7 settembre 1968 di questo gruppo, a cui ha preso parte anche il Vice Presidente Sig. Miccichè, si è deciso che il Bureau della

FIPRESCI faccia una circolare a tutte le associazioni internazionali che fanno parte della FIPRESCI, per informarle dell'azione intrapresa dai soci sopraindicati, con la preghiera di prendere posizione il più presto possibile sulla questione del boicottaggio del convegno di Tashkent.

L'ultima polemica

Leggo sull'ANSA una lettera che il regista Peter Brook dice di avermi mandato – stop – Mi sembra questo un modo assai nuovo di corrispondere instaurato con assai poca urbanità, proseguimento dell'atteggiamento tenuto dal Brook stesso. Debbo rilevare che a Londra fu lui a cercarmi e che fui lui a dirmi che mi avrebbe inviato il film da Parigi con sottotitoli francesi. Quando nel corso dei ritiri si aggiunse anche lui, il 14 agosto 1968, dopo avergli fatto telefonare dalla signora Paulon, gli inviai il seguente telegramma:

«Caro Signor Brook,

ho ricevuto suo telegramma quando programma festival già comunicato stampa – stop – esiste tuttavia tempo per accordarsi – stop – debbo informarLa tuttavia che situazione è definitivamente chiarita e tutti registi progressisti italiani da Pasolini a Bertolucci da Baldi a Risi e Cavani sono presenti come pure registi progressisti tedeschi e francesi – stop – non vorrei che Suo ritiro venisse attribuito a pressioni da parte di produttori industriali come avvenne per retrospettiva Hitchcock – stop – se può venire sarò lieto incontrarla personalmente quale nostro ospite – stop – se ciò possibile me lo faccia sapere affinché io possa inviarLe biglietto aereo cordialmente suo Luigi Chiarini, direttore».

Ad esso che aveva tono cordiale e garbato Brook rispose di ritirare il film senza nemmeno mettere i saluti. Tutto ciò quando fin dai primi d'agosto il Catalogo era composto con le foto e i titoli perché anche la tipografia ha bisogno di tempo. Resta comunque stabilito che ho detto altre volte che la Mostra è una cosa seria non un circo equestre. Infatti contrariamente a quanto afferma il Brook io gli risposi con un telegramma in cui gli dicevo: «Troppo tardi – stop – film già annunciato su calendario e catalogo – stop – Sua mancanza cortesia ha compromesso tutto Luigi Chiarini, direttore». E mi pare che tutto questo sia più che sufficiente per dare un'idea del comportamento del signor Brook.

Verbale di premiazione

La Giuria della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia composta da Guido Piovene, Presidente, e da Jacques Doniol Valcroze, Akira Iwasaki, Roger Manvell, Vicente-Antonio Pineda, auspica che anche negli anni prossimi venga mantenuto alla Mostra il carattere che la distingue, e che consiste nella difesa e nella presentazione dei film d'autore. La Giuria desidera segnalare

particolarmente quattro film: *Tell me Lies* (Raccontami bugie) di Peter Brook, che si è servito con onestà ed efficacia del linguaggio cinematografico per esporre un problema attuale di fondamentale importanza; *Zbéhove a poutnici* (I disertori) di Juraj Jakubisko, che ha colto dalla tradizione della ballata popolare un'illustrazione, piena di lirismo tragico, dell'orrore della guerra; *Le mandat* (Il vaglia) di Ousmane Sembene, che nella veste di una favola ricca di umorismo ha messo in luce il problema di adattamento del mondo africano alla vita moderna [il film è stato aggiunto dopo la pubblicazione del programma ufficiale]; *Diario di una schizofrenica* di Nelo Risi, per l'esattezza con cui ha esposto un fatto clinico di alto interesse umano.

Il Premio opera prima "Colomba d'oro della città di Venezia", destinato ad incoraggiare un giovanissimo regista, è stato assegnato a Philo Bregstein per il film *Compromis* (Compromesso) che contribuisce al formarsi di una cinematografia di qualità in un paese come l'Olanda dove sono molteplici le difficoltà economiche di produzione.

Il premio "Bucintoro", destinato ad un produttore che abbia contribuito ad un indirizzo culturale ed artistico del cinema, è stato assegnato al produttore spagnolo Elias Querejeta, per il coraggio e la continuità con cui persevera in una linea di produzione indipendente al di là di ogni tendenza tradizionale e conformista. In questo festival egli è stato presente con il film *Stress es tres* (Stress al limite).

La Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile è stata assegnata a Laura Betti che corrisponde perfettamente all'intenso mondo poetico, sostenuto da una regia magistrale, di Pier Paolo Pasolini nel suo film *Teorema*.

La Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile è stata assegnata a John Marley, per l'energia espressiva con cui si integra in un film di forte osservazione realistica e lontano da ogni conformismo di stile, *Faces* (Volti) di John Cassavetes.

Uno dei due Premi speciali della Giuria è stato assegnato al film *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene per la totale libertà con cui ha espresso la sua forza creativa mediante il mezzo cinematografico.

L'altro Premio speciale della Giuria è stato assegnato al film *Le Socrate* (Il Socrate) di Robert Lapoujade, che ha saputo tradurre in un linguaggio nuovo e concreto un'esperienza filosofica perenne.

Al film *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (Artisti sotto la tenda del circo: perplessi) di Alexander Kluge, che rappresenta i problemi paralleli del mondo e dell'arte attuali con estrema maturità e precisione, con sostenuto rigore e con un linguaggio originale e moderno, la Giuria, per decisione unanime, ha assegnato il Leone d'Oro di San Marco.

Premio «Cineforum» 1968:

La Giuria del "Premio Cineforum 1968" composta dai Signori Luigi Battaggia (Presidente), Darko Bratina, Gianni Gregoricchio, Massimo Maisetti, Fabio Medini

Fotoattualità

Cesare Zavattini davanti al microfono di Carlo Mazzarella

(membri), dopo un attento esame dei film presentati alla XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, decide, all'unanimità, di assegnare il "Premio Cineforum 1968" ex-aequo al film *Faces* di John Cassavetes per aver affrontato, con freschezza di linguaggio e autenticità di rappresentazione, prive di qualsiasi forma di compiaciuto intellettualismo, i problemi della convivenza umana, rilevando con esattezza gli aspetti contraddittori di una società che, fondata sull'opulenza materiale, drammaticamente si impoverisce sul piano umano e al film *Galileo* di Liliana Cavani per la precisa chiarezza e la profonda convinzione con le quali presenta una problematica attuale, delineando in tutti i suoi aspetti, dall'ostinazione scientifica alla debolezza umana, un protagonista carico di espressività, le cui sofferenze riassumono il moderno dissidio tra cultura e potere e per l'alta e tesa drammaticità con cui sottolinea, nel conflitto tra certezza dogmatica e sperimentazione, rispondenze precise con il mondo contemporaneo. La Giuria, infine, sottolinea ancora una volta la necessità che le opere presentate nel corso della Rassegna entrino nei normali circuiti di distribuzione o trovino, comunque, il modo di essere fatte conoscere al pubblico.

Premio OCIC 1968:

La Giuria OCIC assegna, a maggioranza, il Premio OCIC alla XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia a *Teorema* di Pier Paolo Pasolini per la sincerità e precisione con cui questo film, impregnato di quella ambiguità che è il segno straziante della nostra epoca, richiama di fronte all'attuale società borghese, pur individuata con durezza nelle sue caratteristiche negative, la presenza drammatica e irrecusabile dell'esperienza religiosa; così come la visione scritturistica la propone alla coscienza dell'uomo in ogni tempo. Con questo Premio la Giuria intende riconoscere la coerente ricerca e l'autentica ansia spirituale dell'autore, soprattutto evidente in *Teorema*, dove il carattere lucidamente metaforico della lingua cinematografica di Pasolini è tramite efficace di una prepotente dimensione umana.

Raimundo Dinello, Marc Gervais (Presidente), Philip Hartung,
Italo Moscati, Jules Segers

L'assegnazione del Premio OCIC al film Teorema *di Pier Paolo Pasolini ha suscitato vivaci polemiche nell'ambiente cattolico. Due componenti della Giuria si sono rifiutati di firmare il Verbale e Don Claudio Sorgi inviato dell'«Osservatore Romano» alla Mostra di Venezia ha fatto all'ANSA la seguente dichiarazione:*

Pur riconoscendo all'opera di Pasolini la serietà e l'impegno di ricerca anche su un piano religioso oltre che estetico, devo esprimere nette e severe riserve sulla assegnazione del Premio OCIC. Il Premio assegnato da una giuria cattolica di così vasta risonanza mira a raggiungere due scopi: il riconoscimento all'autore e la promozione dell'opera presso il pubblico per i suoi valori religiosi e morali. Non mi pare che con *Teorema* si possa ottenere il secondo scopo perché nel film gli elementi positivi sono spesso e fortemente resi ambigui dalle incertezze ideologiche e dalle insistite scene erotiche che in un vasto pubblico possono ingenerare una equivoca confusione tra religione, eros e ideologia marxista.

Dichiarazioni conclusive di Chiarini:

Il direttore della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, prof. Luigi Chiarini, facendo un bilancio della XXIX edizione della rassegna, conclusasi l'8 settembre scorso, ha dichiarato all'ANSA che «gli aspetti negativi della contestazione, tanto della destra industriale quanto dell'estrema sinistra, sono stati la mancanza al "festival" di un paio di film importanti ed una flessione degli incassi rispetto all'anno scorso. Di positivo, invece, ha dimostrato la giustezza di una linea che vuole prescindere da qualsiasi strumentalizzazione, economica e politica, di un'istituzione internazionale come la Mostra del cinema, posta al servizio dell'intelligenza e della cultura, ovunque esse si trovino». «Un altro aspetto caratteristico della manifestazione – ha aggiunto il prof. Chiarini – è costituito dalla partecipazione di numerose opere prime di uomini già sperimentati in altri campi (trattandosi di scrittori, pittori, registi di teatro e giornalisti politici) per cui il premio, destinato ad incoraggiare un giovane che inizia

Foto Ferruzzi

Ennio Lorenzini

la difficile arte del cinema, ha trovato un solo concorrente, e cioè l'olandese Philo Bregstein, autore di *Compromis*. Tutto ciò significa che il film d'autore, cioè l'opera cinematografica intesa come fatto di cultura, è in continuo aumento di fronte alla diminuzione dei film di consumo ed è proprio a questo tipo di cinema (un mezzo espressivo, cioè, usato da artisti già abituati a servirsi di altri mezzi per esprimere il loro mondo interiore) che la Mostra di Venezia intende aprire una strada». «Essendo il cinema un fatto di cultura – ha rilevato successivamente Chiarini – il mito della tecnica cinematografica è venuto a cadere e non interessa più, così come accade in letteratura, nelle arti figurative e nella musica. Inoltre, posto sul piano dell'arte, il film è investito come tutte le altre manifestazioni analoghe dalla crisi spirituale odierna. Giustamente ha detto Renoir che i film artistici sono imperfetti dal punto di vista tecnico in quanto la perfezione significherebbe la morte del cinema; quelli ben fatti, ad esempio i film americani, non dicono nulla. Questo, dunque, mi sembra un risultato notevole della XXIX Mostra, come notevole mi pare il fatto che si sia sentita l'esigenza di distruggere anche un altro mito assurdo, quello della cultura cinematografica, cioè una specializzazione che non è cultura, giacché perché vi sia una cultura

cinematografica occorre anzitutto una cultura, il che – tenendo conto che il cinema affonda le sue radici in tutte le espressioni della vita contemporanea, artistiche e ideologiche – non è cosa facile. Caduto, dunque, il mito della tecnica, cade anche il mito archeologico della formazione di un determinato linguaggio cinematografico giacché esso è, come per le altre arti, assolutamente determinato dalla personalità dell'artista». «In questo avanzare dell'espressione cinematografica – ha detto ancora il prof. Chiarini – la Giuria della Mostra di Venezia ha giustamente coronato, con il Leone d'oro, il film *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi*, di Alexander Kluge, rappresentativo di un modo d'esprimersi che rientra nel "giro" della cultura attuale, ma non deriva – come è stato affermato da alcuni e impropriamente – da Godard. Nel bilancio di questa XXIX Mostra, tuttavia, va sottolineato il successo riportato dalla "retrospettiva" di Jean Renoir, che vi ha presenziato. Anche nel cinema, dunque, il nuovo si riallaccia al passato quando ci si trova dinanzi ad artisti autentici. È proprio Renoir, infatti, che più di tutti ha saputo apprezzare le nuove forme d'espressione». «Quando – ha concluso Chiarini – al di là di ogni tecnica, si realizza il puro cinema,

Foto Ferruzzi

Gillo Pontecorvo

esso, a mio giudizio, ha diritto di cittadinanza a Venezia, dove lo si vuole difendere e diffondere, al di fuori di ogni strumentalizzazione economica e politica».

Anno zero del movimento per la liberazione del cinema:

Venezia, agosto-settembre 1968

Non è che l'inizio, naturalmente, la liberazione del cinema è da venire. L'azione continua.

L'ondata del nuovo movimento storico che attacca alle radici le infrastrutture culturali del sistema di potere antidemocratico della classe dominante e ha già messo in questione il regime universitario, le biennali, le triennali, le quadriennali, i premi letterari, le istituzioni teatrali, musicali, ecc. in Europa, nelle Americhe e in tutto il pianeta, ha raggiunto quest'anno Venezia, facendo "avvenire" la verità, rivelando la falsa coscienza ideologica del cinema. Perché Venezia? Trentasei anni fa, in pieno fascismo, nascevano insieme a Venezia il Porto Industriale di Porto Marghera e la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, promossi dallo stesso aristocratico capitalista fascista, esponente della speculazione turistico-alberghiera. Un terzo di secolo è passato e le stesse linee strategiche di sviluppo esclusivamente capitalistico permangono inalterate: da una parte l'industria monopolistica sempre più concentrata, dall'altra la Venezia storica condannata a un'eternità turistica senza vita né prospettive. Il movimento per la liberazione del cinema ha denudato l'istituzione culturale veneziana dalle sue maschere e vestaglie, e ha mostrato a tutti gli uomini di cinema (autori, critici e pubblico: perché anche gli spettatori sono, per noi, "uomini di cinema") lo statuto fascista, la direzione autoritaria, la subordinazione allo Stato (cioè l'assenza di ogni reale autonomia), la soggezione a interessi turistico-speculativi che non sono quelli della popolazione veneziana e lidense, la tradizione fieristico-mercantile, la selezione classista del pubblico, il meccanismo squisitamente pubblicitario dei premi, le deleghe di giudizio a pochi funzionari della cultura ufficiale, l'esaurimento della circolazione al puro ambito del festival e la logica dell'industria culturale che manipola e assorbe gli stessi film svuotandoli di ogni carica poetica e di ogni verità (perché un film contro la repressione presentato a un pubblico privilegiato e difeso dagli organi della repressione è un film autenticamente repressivo).

Attraverso gli incidenti quotidiani di Venezia, le aggressioni poliziesche, le sale sgombrate con la forza, il teppismo dei volontari fascisti, le manovre dei "gruppi", i veneziani, i lidensi, gli uomini di cinema italiani e stranieri cominciano a capire tutti insieme: le attuali strutture della cultura cinematografica sono contro il cinema e contro Venezia; il movimento di contestazione è per il cinema e per Venezia. La salvezza dei legittimi interessi economici della popolazione non si trova nell'attuale istituzione fieristico-cinematografica, in crisi e prossima al naufragio, ma può trovarsi soltanto nelle prospettive di sviluppo indicate e rivendicate dal movimento per la liberazione del cinema dalle sue servitù, nella trasformazione della vecchia Mostra fascista in nuove istituzioni autonome come un Centro Internazionale Cinematografico Permanente di

propulsione e concentrazione del nuovo cinema mondiale, una Università Popolare Cinematografica Internazionale aperta tutto l'anno ecc. Sta all'immaginazione creativa degli uomini di cinema trovare le forme ed elaborare i progetti delle nuove istituzioni, autonome e gestite dalle legittime rappresentanze degli autori, dei critici e dell'associazionismo culturale-popolare che superino i confini dei ghetti culturali e non stagionalmente ma permanentemente raccolgano autori, spettatori e critici di tutto il mondo per un'azione liberatrice da ogni deformata coscienza, da estendere in tutto il pianeta, ovunque si lotti contro le strutture poliziesche del pensiero umano.

È finito il tempo in cui il cinema si lasciava sfruttare dal capitale finanziario e speculativo mascherato da operatore culturale. È cominciato il tempo della nuova coscienza cinematografica delle masse. Autori e spettatori ricuperano i loro occhi rubati. Si ricomincia a vedere, al di là delle fumee ideologiche, degli inganni, delle mascherature. A Venezia è suonata l'ora della verità cinematografica, che non è solo una verità cinematografica, ma una verità che è di tutta la società allo specchio degli schermi. Siamo soltanto alla prima tappa del movimento per la liberazione del cinema. La lotta per il cinema sarà lunga, difficile, complicata, forse anche confusa, minacciata com'è ad ogni passo dai poliziotti del pensiero e dagli errori a cui sono soggetti coloro che agiscono. L'occupazione pacifica simbolica di lavoro della Mostra di Venezia ha voluto soltanto aprire una nuova fase dell'intervento degli uomini di cinema nelle questioni che direttamente li riguardano, per assolvere al loro dovere di intellettuali democratici. L'azione non è stata soltanto degli uomini di cinema, ma anche di giornalisti, critici, operatori culturali, studenti, operai ed è stata confortata dalla nascita e dalla rapida crescita di una nuova consapevolezza del problema anche fra quegli operatori economici veneziani e del Lido che erano stati ingannati dalla falsa propaganda e dalle manovre dei gestori autoritari della Biennale. Nonostante le incomprensioni iniziali, e persino gli scontri, e la confusione seminata da certi organi di stampa e dalle forze politiche che immobilizzano la cultura, la cosidetta "contestazione veneziana" ha sbloccato le coscienze, ha fatto compiere importanti passi avanti a tutti coloro che in un modo o nell'altro hanno partecipato al "momento della verità" di Venezia. L'azione continua, dal Lido e oltre il Lido, dalla Mostra per andare al di là della Mostra, dall'Italia in tutto il mondo internazionale del cinema. Per il cinema Italiano vogliamo:

- un nuovo ordinamento legislativo che capovolga la situazione di privilegio di cui gode l'iniziativa privata, garantendo condizioni di libertà per un cinema veramente libero;
- l'autogestione da parte di autori, critici, e organizzatori culturali e il potenziamento democratico degli Enti di Stato;
- l'abolizione di ogni forma di censura e la riforma del codice penale fascista;
- il superamento dell'organizzazione turistico-festivaliera della cultura cinematografica e lo sganciamento dalle servitù produttive italiane e straniere (americane, prima di tutte);

Fotoattualità

Scene da una contestazione

- la maturazione di una nuova consapevolezza dei problemi del cinema e della società fra intellettuali e lavoratori; concentrando l'attenzione non sui contenuti delle istituzioni, ma sulle funzioni, i metodi, le forme, le strutture dell'organizzazione della cultura. Non si tratta di lottare perché vengano prodotte e presentate, dalle attuali forme di produzione, opere più o meno buone, ma di agire perché cambino i rapporti di produzione in cui si costruiscono le "cose d'arte cinematografica".

Il movimento per la liberazione del cinema iniziato a Venezia continuerà in tutta Italia e nel mondo, appena terminata questa prima "battaglia per il cinema". Nessun "uomo d'ordine", nessun poliziotto della cultura può illudersi di aver neutralizzato le forze vive della poesia cinematografica.

A Venezia è stata già sconfitta, in quest'anno zero, la reazione cinematografica.

Scricchiolano le impalcature, le travi, i legamenti delle strutture imputridite della vecchia cultura privilegiata e antidemocratica. Chi non l'avverte, è già fuori delle correnti della storia, non riesce più a scorgere il proprio volto cancellato dallo

specchio degli schermi su cui si affacciano le forme cinematografiche della nuova coscienza sociale.

Le assemblee riunite degli autori dei giornalisti e dei critici cinematografici

Le conclusioni di Alexander Kluge vincitore del Leone d'Oro:

Anche i premi possono servire ad avvicinare il pubblico ad una nuova estetica cinematografica. Io non credo nei premi e nei festival, ma la gente ci si è abituata e non si possono cambiare queste abitudini da un giorno all'altro. Bisogna fare un passo alla volta. In questo caso un premio dato da una giuria competente costituisce il rimedio contro l'invadenza dell'industria cinematografica che ha espropriato e monopolizzato il pubblico delle sale cinematografiche attraverso i canali della distribuzione. La contestazione contro la Mostra di Luigi Chiarini è stata una battaglia retorica. Non è ragionevole proporsi di distruggere la possibilità che è data ai cineasti liberi di essere presentati ai critici attraverso una Mostra qualificata. Questa presentazione è di grande aiuto per gli artisti.

COL SENNO DI POI

Edgar Reitz:

Ho vissuto il '68 a Berlino. Mi ero trasferito già da alcuni mesi e stavo girando *Cardillac*. Berlino in quel periodo era proprio il centro di quella che ancora una volta chiameremo la rivoluzione studentesca. Praticamente ogni giorno c'erano manifestazioni, si viveva nelle comuni, si cercavano nuovi modelli di vita. C'era un'euforia che non ho mai più vissuto. Penso che per tutta la mia generazione fosse un momento di risveglio. La vita era orientata al futuro, un futuro migliore. Naturalmente oggi vediamo molte cose in un'ottica completamente diversa e le visioni e i concetti di allora ci sembrano addirittura naïf. La rivoluzione non si fermò davanti alla mia troupe. In quel periodo c'erano accese discussioni sull'opera d'arte, criticata in quanto atto dittatoriale di un singolo. Si doveva ridiscutere il ruolo del regista e valutare se non fosse il caso di chiederne le dimissioni per sostituirlo con un collettivo. E contemporaneamente con l'accendersi di queste discussioni, successe qualcosa di cruciale. Ulrike Meinhof, che allora faceva la giornalista e che fino a quel momento aveva vissuto ad Amburgo, si era separata dal marito e si era trasferita a Berlino con i bambini. Nella mia troupe c'era una sua intima amica e così Ulrike comparve un giorno sul set e cominciò a frequentare la troupe. All'inizio dovevamo solo aiutarla a trovare un alloggio, ma ovviamente lei trasferì tutte queste discussioni all'interno della troupe. Il significato di quello che stavamo girando fu completamente rimesso in discussione. Eravamo nel bel mezzo della lavorazione, e ci chiedevamo: "Perché facciamo questo film?", "Che contenuto ha?", "In che maniera si relaziona con questa euforia?". Ulrike Meinhof prese parte attivamente alle discussioni, e il risultato fu che dopo due giorni si bloccarono le riprese. Fu proprio la troupe a rifiu-

tarsi di continuare. Oggi una cosa del genere sarebbe inimmaginabile, era tutta gente pagata per lavorare: professionisti, tecnici. Dicevano: «Fermiamoci qualche giorno fino a che non troviamo un nuovo concetto...».

La cosa interessante è che anche Ulrike Meinhof aveva cominciato a girare un documentario, *Bambule*. E così, mentre noi della troupe discutevamo, lei prese in prestito la nostra macchina da presa e altre attrezzature tecniche, e partì per girare questo documentario... Il festival di Venezia – dove l'anno prima avevo vinto con il film *Mahlzeiten* (Ore pasto) – coincideva con questo periodo e dunque l'invito a far parte della giuria del festival mi tornò utile, così che, in attesa di conoscere il risultato della discussione all'interno della troupe, potei lasciare Berlino. In realtà a Venezia era tutto esattamente come da noi. Cominciarono le stesse discussioni, le stesse proteste, ma mentre nella mia troupe erano i tecnici ad andarsene per trovare nuovi contenuti, a Venezia fummo noi a lasciare la giuria per chiedere nuovi contenuti per il festival. Per esempio c'era la questione dei premi e della concorrenza spietata che metteva gli artisti uno contro l'altro facendo diventare il lavoro artistico poco più che un oggetto di mercato. Con me c'era anche Pasolini. Non partecipai invece all'occupazione del Palazzo del Cinema perché tornai in tutta fretta a Berlino. Il risultato delle discussioni all'interno della mia troupe fu di inserire quelle stesse discussioni nel film. Sembrava una scelta democratica.

Foto Bernardi

Pier Paolo Pasolini e Lino Micciché

Edgar Reitz: *Il Sessantotto in carne e celluloide*, «Micromega», 5, 1997

Bernardo Bertolucci:

Il nuovo cinema era alla ricerca di una distanza, si poneva delle domande e pretendeva dal pubblico lo stesso atteggiamento. Questa negazione dello spettacolo, che era l'ispirazione comune di tanti cineasti, trova in *Partner* il suo manifesto.

Fuoco! di Gian Vittorio Baldi

Il rapporto che cercavamo e teorizzavamo tra il film e lo spettatore era un rapporto perverso, costruito con i meccanismi, in fondo molto prevedibili, del sadomasochismo. Dietro i nostri film c'era il sadismo di un cinema che imponeva allo spettatore l'obbligo di estraniarsi dalla sua parte emotiva, che intendeva forzarlo a tutti i costi alla riflessione, che lo metteva in conflitto violento con la sua scarsa preparazione cinematografica. Ma c'era anche il masochismo di fare cose che nessuno voleva vedere, di realizzare dei film che il pubblico rifiutava. La paura di un rapporto adulto col pubblico ci faceva rifugiare in un cinema perverso e infantile. Da questo punto di vista *Partner* è veramente una specie di manifesto del cinema del '68. L'idea di straniamento che il film assume e cerca di imporre è equivoca sul piano culturale, a causa di una cattiva lettura di Brecht. Eppure anche in *Partner*, che considero il mio film più irrisolto, c'è un abbandono alla magia del cinema, un desiderio di visionarietà soffocato e respinto. *Partner* è il grido di qualcuno che viene scorticato vivo, un film schizofrenico sulla schizofre-

nia, così come qualche anno prima, ma con meno infelicità, *Prima della rivoluzione* era stato un film ambiguo sull'ambiguità.

Da Enzo Ungari: *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Ubulibri, Milano 1982, p. 52

Carmelo Bene:

Pour nous, Mai '68, ça n'existe pas! En Italie? Ce n'est pas la même chose qu'en France. Ici, on a transporté le modèle '68 sans qu'il y ait de besoins ou d'exigences complexes. Les Français avaient certaines raisons pour faire Mai '68 – des raisons qui d'ailleurs ne m'intéressent pas parce que je n'ai aucune conscience du social ou du politique. Mais en Italie c'était simplement une parodie.

A cette époque Bertolucci fait *Partner*.

Partner a été présenté à Venise la même année que *Notre-Dame des Turcs*. Bertolucci aurait pu faire quelque chose d'intéressant, mais il n'y est pas parvenu. Il ne faut pas faire des chefs-d'œuvre, il faut être des chefs-d'œuvre. Parce que si on se coupe du discours, de la communication, du sujet, l'auteur n'existe plus. Dans mon cas, nous sommes dans un «corps d'opéra», comme le note Deleuze, mais sans l'artifice. Il faut en finir avec le cinéma d'auteur. Au début, il faut rompre et nier chaque paternité, sinon on remplace l'Etat. La solution n'est pas dans la révolution copernicienne, mais dans la révolution tout court. Il faudrait abattre un pouvoir pour se poser à sa place. On n'échappe pas à la machine. Kafka a tout apporté. Il faut comprendre cela une fois pour toutes.

Da una intervista di Thierry Lounas a Carmelo Bene, pubblicata nel numero speciale sul '68 dei «Cahiers du cinéma», 1998

TRE DOMANDE A ...

1. Dopo trent'anni a quali riflessioni la inducono i fatti accaduti alla Mostra di Venezia del '68?
2. Cosa ha rappresentato per lei il '68 che, secondo Carmelo Bene, in Italia è stato semplicemente la parodia di quello francese?
3. Esistono dei film, italiani e/o stranieri che riflettono in modo pertinente lo spirito del '68?

Gian Vittorio Baldi:

Alle prime due domande vorrei fare a meno di rispondere: richiedono un approfondimento e una meditazione che esulano da questa sede. Circa la terza domanda, mi si permetta di citare quanto hanno scritto su *Fuoco!*, il film che cominciai a girare il 10 giugno del '68 e presentai due mesi e mezzo dopo alla Mostra di Venezia, Pietro M. Toesca e Rita Assirelli: il primo in un libro dal titolo *La forza rivoluzionaria del vedere*, edito nel 1979 dalla Cooperativa Nuovi Quaderni di S. Gimignano per la collana "Cinema e Utopia"; la seconda nel suo

volume *La valle degli usignoli*, edito lo scorso marzo dall'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica. In realtà cito solo la seconda, poiché il paragrafo che mi interessa, dedicato a *Fuoco!*, comprende anche alcune osservazioni del Toesca:

«Siamo alle soglie del '68: la società divora i figli disobbedienti e i figli si compiacciono di essere divorati. "Mario e i suoi – scrive Pietro M. Toesca – sono le ennesime vittime dell'assurdo imperante, del potere identificato con la giustizia, con la normalità, con la parola. E i disperati a rispondere con il fuoco e l'uomo impotente incapace di parlare, senza possibilità di mettere a vero frutto la sua tragica esperienza". Baldi ha detto che *Fuoco!* può essere inteso anche come una "metafora della rivoluzione". Noi oggi possiamo aggiungere: della rivoluzione anticipata, partecipata e demistificata. La ribellione di Mario non è una rivoluzione, quanto un sacrificio al fine di una trasformazione, di un rovesciamento. Pietro M. Toesca precisa: "Platone nella Repubblica scrive che in uno stato assolutamente ingiusto, in cui tutto e tutti, persone e criteri, sono dominati dall'ingiustizia e quindi la stessa ingiustizia si presenta come giustizia, cioè come normalità riconosciuta e valorizzata, in uno stato in cui il linguaggio è dunque esattamente rovesciato, l'unico scampo per il giusto è quello di 'apparire' ingiusto, di darsi come diverso – estraneo – contrario. Scalpo sostanziale, che sul piano fenomenico avrà invece la conseguenza della morte del giusto: ma il suo vero significato, il suo messaggio sarà quello del rovesciamento, la dichiarazione della radicalità dell'equivoco, dell'impossibilità della parola come espressione di verità". Mario spara, uccide la moglie amata, gli altri si difendono e cercano di difendere lui da se stesso. Questo è quello che accade. Ma ciò che noi vediamo è al di là di ciò che ci passa dinanzi agli occhi. Questo rapporto in cui buon senso, torto e ragione hanno posti fissi così chiaramente assegnati, è trasposto su di una trama dove il linguaggio forza l'immagine apparente verso la sua potenza di simbolo, di metafora. La ribellione, la violenza disperata, la chiusura totale vanno a toccare un fondo impenetrabile, se non dall'immaginazione che solleva questo fondo. Ancora parole di Toesca: "guardare dentro alla realtà significa fotografarla o non piuttosto scaravoltarne con coraggio la quieta opacità?"».

In realtà *Fuoco!* era un film che avevo elaborato da tempo, che mi era caduto sulla pelle come un brivido di previsione di quell'epoca che avrebbe scosso non soltanto l'Italia, ma tutta l'Europa, con effetti che andarono ben oltre il '68, poiché li ritroveremo nel '77 e riemergono di quando in quando anche oggi: previsione che la parabola da me concepita mi sembra avesse indicato molto bene, come del resto testimoniano le molte recensioni positive che il film registrò a Venezia e dopo, quando venne proiettato in Italia e all'estero, nei normali circuiti. Sono queste le poche cose che mi sento di dire su un film che non da oggi viene ristudiato e riproposto. Al momento non mi vengono in mente altri film, italiani o stranieri, altrettanto coinvolti nelle tensioni di quel tempo.

Cyril Cusack in Galileo *di Liliana Cavani*

Liliana Cavani:

1. Fare politica non vuol dire fare del cinema, ma il contrario è possibile. I carri armati russi entravano a Praga negli stessi giorni di Venezia, nell'agosto del 1968. A me sembrava che fosse quello l'evento politico più importante, quello per il quale mobilitarsi. Lo dissi durante gli incontri alla Casa della Cultura nei giorni prima di Venezia. Invano. Ne parlai con Mino Argentieri (intellettuale molto sensibile) e gli dissi che il cinema avrebbe perso credibilità per l'incapacità di cogliere il vero obiettivo politico di quel momento. Di tutto quel "movimento" percepivo troppo il teatrino di una rivoluzione estiva da trasferta. A un certo punto me ne astenni e mi presi i rimproveri di Marco Ferreri, che col tempo poi mi "perdonò". Fui messa all'indice, si fa per dire; d'altronde non sono mai riuscita a sostenere una parte nella quale non credevo del tutto. Il '68 ha dato importanti segnali di disgelo della libertà nella vita culturale e civile. I fermenti di quella contestazione erano però già presenti nel nostro cinema. L'anno '68 ha significato soprattutto divulgazione di quei fermenti.

Ma il '68 conservava in sé una zona oscura: non vedeva, non riusciva proprio a vedere, che nell'Unione Sovietica, nei paesi dell'Est (dove io era andata, anche per lavoro, nel '67 per il *Galileo*) e nei partiti che sostenevano quel sistema accadeva tutto il contrario delle idee libertarie che il '68 esprimeva. Proprio in quel periodo leggevo (ancora in francese) i libri di Simone Weil, che da noi di fatto era ancora all'indice (non tradotta, non pubblicata salvo un testo o due). Questo la dice lunga.

2. Carmelo Bene ha ragione; del resto lui non aveva nulla da imparare dalla contestazione, era già oltre. Vorrei aggiungere solo che anche nel '68 francese non era tutto oro quello che luccicava. C'era anche a Parigi una buona dose di cecità sui diritti dell'uomo, vuoi in Urss, vuoi in Cina. Ma, teatralmente parlando, il livello di Parigi era di certo superiore.

3. Godard ne ha interpretato il momento più alto con *À bout de souffle (Fino all'ultimo respiro)* e il più cialtrone con *Vent d'est (Vento dell'est)* (credo si chiamasse così, lo vidi). A mio parere il cinema italiano anticipò più profondamente il significato reale della contestazione e qui accenno a *I pugni in tasca*, a *La strategia del ragno*, a *Il Vangelo secondo Matteo*, e, se mi si consente, al mio *Francesco d'Assisi*, girato nel '65, a *Galileo* girato nel '67 e inviato a Venezia, quindi, nel '68, così scomodo che la Rai non volle mai trasmetterlo e a causa del quale Angelo Guglielmi, in Rai, ebbe un trasferimento. Nel '69 feci *I cannibali*, per me una specie di grido di libertà dell'anima, il diritto all'anima, per esprimere il quale non c'erano parole ma soltanto immagini, le nuove parole. Questo film andò alla Quinzaine e poi al Festival di New York, dove trovò anche un distributore (grazie al grande successo della proiezione), la Paramount, se solo avessi cambiato il finale: i protagonisti non avrebbero dovuto morire per mano del potere. Non lo cambiai e il film non fu preso. Ma l'anno dopo negli Stati Uniti lavoravano a *Easy Rider (Easy Rider-Libertà e paura)*, le strade, la libertà d'espressione, come volevo io e come appunto raccontai in *I cannibali*.

Tullio Kezich:

Ho attraversato l'agosto e il settembre del '68 a Venezia fra l'incudine e il martello, ovvero fra il direttore della Mostra Luigi Chiarini e i cineasti della contestazione; e proprio per questo mi sento di rispondere solo al primo interrogativo. Infatti le altre domande tendono a correlare gli eventi del Lido con il quadro generale del movimento sessantottesco; e davvero mi sembrerebbe improprio abbozzare una valutazione complessiva di un fenomeno nell'insieme serio e per taluni aspetti fecondo considerandolo dal versante poco serio e totalmente negativo di ciò che accadde alla Mostra.

Preliminarmente mi corre l'obbligo di ricordare che per un attimo rischiai di affrontare l'ingrata situazione in veste di direttore. Nel numero del 30 marzo '68, infatti, il «Giornale dello Spettacolo» aveva pubblicato "a titolo di cronaca" la voce di una mia imminente nomina, facendomi cadere dalle nuvole perché fino a quel

momento non ne avevo mai sentito parlare. È vero che Chiarini, con il quale collaboravo in qualità di esperto, mi aveva spesso ripetuto, tra il serio e il faceto, di considerarmi il candidato in pectore alla successione, ovviamente il più tardi possibile: però si dichiarava incerto se preferire me o Francesco Savio, impareggiabile specialista di antichità cinematografiche, o più fondatamente Giobatta Cavallaro, che in qualità di democristiano in perpetua crisi era l'unico tra noi chiariniani a disporre dell'indispensabile copertura politica. Confesso che la prospettiva direttoriale, nel coronare le mie rampanti ambizioni di quarantenne, mi lusingava anzichenò. E tuttavia dopo qualche giorno dalla pubblicazione, quando finalmente mi telefonò Mario Gallo per verificare la mia disponibilità a farmi sostenere dal Partito Socialista Italiano come indipendente (fu l'unico riscontro concreto al misterioso "scoop" della mia candidatura), risposi che avendo appena iniziato per il terzo anno consecutivo il mio lavoro a fianco di Chiarini (che a dispetto delle

Zabriskie Point *di Michelangelo Antonioni*

congiure intestine continuava a essere targato PSI) non mi sarei mai proposto come alternativa. Se il Professore per qualche ragione avesse rinunciato, se ne poteva discutere; ma così non avvenne. Chiarini rimase al suo posto, la mia fantomatica candidatura svanì e nessuno mi telefonò più. Tuttora penso che all'epoca, pilotando una Mostra in grado di svolgersi normalmente, sarei stato un direttore innovativo; mentre oggi, nell'infuriare di trecento festival concorrenziali, non saprei a che santo votarmi e rifiuterei l'incarico anche se me lo ordinasse il medico. Ma allora l'esperienza veneziana – che rappresentava il culmine di una frequentazione ultraventennale della Mostra, iniziata da giovinetto nel 1946 – mi aveva suscitato idee, progetti, velleità; e mi sarebbe piaciuto poterli sperimentare. Con pari franchezza confesso tuttavia che se mi fossi trovato alle soglie dell'estate nella sgradevole situazione in cui si trovò Chiarini, aggredito dall'orda dei nuovi oppositori di sinistra in aggiunta ai tradizionali nemici di destra, al Lido non avrei resistito ventiquattr'ore e sarei saltato di corsa sul primo motoscafo per la terraferma.

Dei malumori di quelle giornate, fino al momento in cui io e Cavallaro ci dimettemmo dalla commissione dopo la sciagurata notte dello sgombero forzato dei contestatori dalla Sala Volpi, quando la Celere trasportò fuori Cesare Zavattini con tutta la poltrona fra i fischi e le minacce dei fascistelli indigeni, mi è rimasto un senso di rabbia mista a incredulità. Sicché non mi stupisco più di tanto nel leggere in un libro sotto altri profili informato, *Dizionario del '68* di Antonio Longo e Gianmaria Monti (Editori Riuniti), che a Chiarini da parte dei membri dell'Anac «si imputava, in particolare, di aver realizzato una politica culturale interamente schierata con il cinema d'autore, riducendo al minimo la presenza di film hollywoodiani ed eliminando la mondanità, ostacolando così la presenza di un cinema di alta qualità ma non elitario e di opere sperimentali e di ricerca, volutamente fuori dai canoni stilistici più consolidati...». È uno strano modo di fare la storia, confondendo le ragioni degli autori con quelle della Ciga, degli esercenti del Lido e delle contesse veneziane. E tuttavia l'improponibile accrocco di Longo e Monti contribuisce in prospettiva a mettere in rilievo l'inafferrabilità e la pretestuosità della disfida; e mi fa tornare in mente come esordirono i registi cecoslovacchi Ivan Passer e Jiřý Krejčík, transfughi da Praga occupata dai carri armati sovietici e invitati sul palco del Palazzo del cinema di fronte all'assemblea dei contestatori: «Non comprendiamo il vostro problema». Avevano ragione perché ciò che stava accadendo in quel momento era davvero incomprensibile. Chiarini e i suoi carissimi nemici risultavano in pratica d'accordo su tutto: sulla difesa del cinema d'autore, sul disinteresse per la mondanità e perfino sulla valorizzazione delle avanguardie. E a Giulio De Martino, autore di un altro libro evocativo, *Le prospettive del '68* (Liguori), dove si legge che la contestazione del 25-29 agosto a Venezia fu «di opposizione all'arte borghese», bisognerebbe ricordare che la presunta Mostra reazionaria si concluse premiando Alexander Kluge e Carmelo Bene.

Sulle prime, per la verità, gli invasori avevano evitato di prendersela direttamente con la persona del direttore, limitandosi a far convergere i loro anatemi sullo statuto fascista della Biennale che da anni nessuno consultava. Inutile aggiungere che al pragmatico Chiarini quello statuto andava benissimo, perché lo obbligava a obbedire al Re Imperatore e al Duce: «Quei due non ci sono più, per cui faccio ciò che voglio», diceva. Del resto il direttore aveva totalmente disatteso leggi e regolamenti fin dal primo giorno della sua nomina nel '63, e ne menava pubblico vanto. Finché i contestatori, esasperati da tanta impudenza, finirono per prendersela proprio con lui, riesumandone il passato fascista, deplorandone l'arroganza e il caratteraccio (e Luigi, per tutta risposta: «In Italia quando ti rimproverano di avere un brutto carattere, vuol dire soltanto che hai un carattere»).

Non vorrei tuttavia imbarcarmi nell'ennesima rievocazione del '68, distribuendo torti e ragioni. Ci sarà forse modo di farlo altrove. Debbo solo precisare che nell'impossibilità di mettere intorno a un tavolo di trattativa noi da una parte e i capi della contestazione dall'altra (l'unico incontro "diplomatico" che ci fu all'Excelsior fra Chiarini e Pasolini, scortato da Pontecorvo, ebbe un risultato disastroso), la mia linea sarebbe stata quella di chiudere e andarcene tutti a casa. Incombeva, non so quanto creata dalle mitomanie del "fronte del no", una marcia sul Lido di duemila operai di Marghera annunciati come decisi a tutto; e non mi pareva davvero il caso di rischiare morti e feriti solo per proiettare un film di Pialat. Questa linea all'inizio trovò consenziente Chiarini, che infatti riuscì a strappare al sindaco, ingegner Giovanni Favaretto Fisca, una dilazione di quarantott'ore per l'inaugurazione; ma sull'incalzare delle polemiche ormai senza esclusione di colpi, nel Professore prevalse il famoso caratteraccio; e sulla decisione di andare avanti nonostante tutto influirono le pressioni governative, i risentimenti degli amministratori locali e gli interessi di albergatori e osti che non volevano rinunciare ai loro guadagni. Sicché, guardata a vista dalle forze dell'ordine, la manifestazione, subito bollata come «la Mostra della polizia», si svolse regolarmente nell'improvviso disinteresse dei ribelli, che, rivelandosi sorprendentemente innocui, vista la mala parata erano in massima parte rientrati a Roma.

Chi volesse ripercorrere gli eventi in un fedele e amareggiato resoconto si vada a cercare le magistrali corrispondenze che fece dal Lido per il mai abbastanza rimpianto «L'Europeo» una grande giornalista, Lietta Tornabuoni. Dove trovo anche un mio commento di facile profeta: «Il nuovo progetto di statuto non è migliore del vecchio: riduce il direttore alla stregua di un funzionario che tra l'altro ha l'obbligo di risiedere a Venezia e che viene controllato da una commissione di quindici persone. Così si consegna del tutto la Mostra nelle mani dei politici e si mette il direttore nell'impossiblità di lavorare». A distanza di trent'anni non cambierei una virgola, anche perché in effetti la Mostra di Venezia impiegò oltre un decennio a rimettersi dal trauma sessantottino e fu in quell'arco di tempo, caratterizzato da incertezze e sospensioni, che mentre a Venezia si discuteva Cannes operò il sorpasso. Un bel risultato.

Ghislaine D'Orsay in Diario di una schizofrenica *di Nelo Risi*

Francesco Maselli:

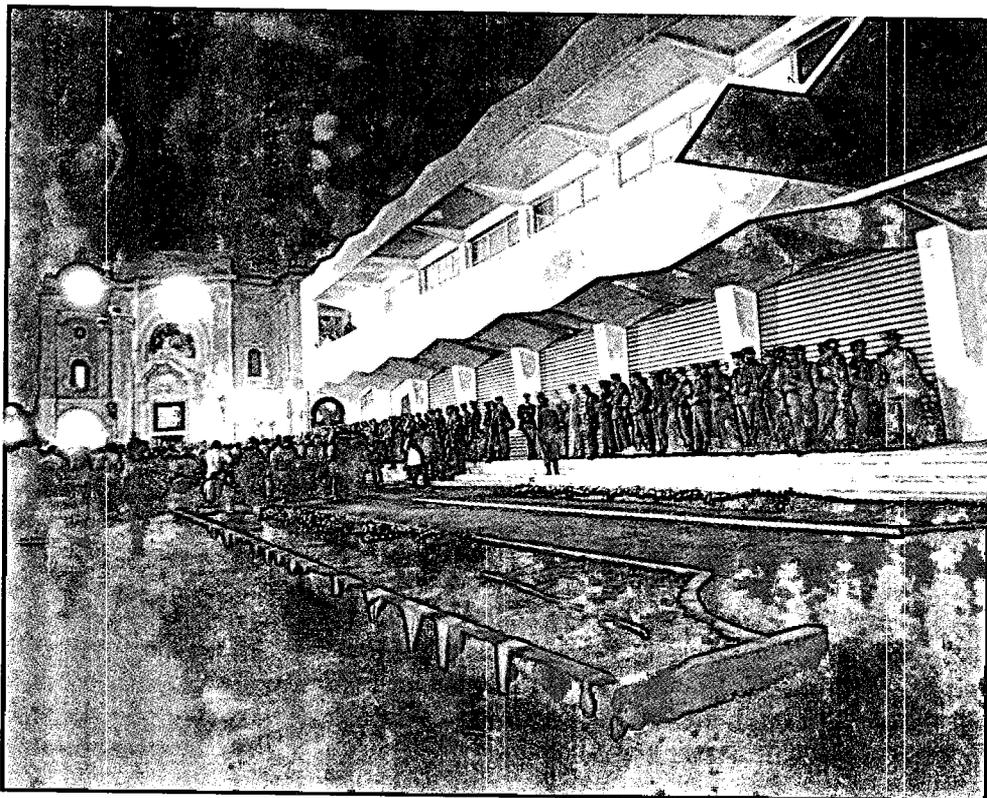
1. La prima riflessione riguarda l'arretramento culturale che si è verificato nel nostro paese in questi decenni. Io sono tra gli assertori del fatto che la scomparsa del più grande e originale partito comunista del mondo occidentale, seguita da una mutazione genetica che ha investito anche la sua base – basti visitare le attuali feste nazionali dell'Unità –, non appartenga solo alla storia politica del nostro paese, ma anche, se non soprattutto, a quella della sua cultura. Sia cioè da inscrivere in un processo di demolizione dell'etica che ha portato all'affermazione di una cultura della realtà presto precisatasi come cultura dell'adeguamento. È andato infatti innestandosi, nella vocazione critica e nell'ansia progettuale che aveva segnato e percorso i primi decenni di questo dopoguerra – espandendosi ben oltre i popoli della sinistra e il mondo intellettuale – un processo di passivizzazione che ha trovato i suoi emblemi e volani nei sociologi della "Rinascita" degli anni '70, nelle false modernizzazioni di Claudio Martelli, nelle controriforme della Rai – ma a mio fermo avviso anche quella ultimissima della Biennale di Venezia – nelle estetiche hollywoodiane di «Il Manifesto» come nella più generale filosofia di *Blob*. L'"impegno" degli artisti e degli intellettuali, intanto, si è trasformato in un ridicolo disvalore; i fautori della ricerca artistica e culturale sono indicati al ludibrio come quaresimalisti; il decentramento, la partecipazione, le classi sociali e la conflittualità sociale indicati come vecchi slogan morti, patetici, negativi. Ecco: a trent'anni di distanza, i fatti accaduti alla Mostra di Venezia nel '68 mi fanno pensare che fu probabilmente proprio l'esplosione progettuale di quegli anni a favorire tanti e veloci, culturalmente catastrofici, passi indietro.

2. Da un mio vecchio articolo di prima pagina apparso su «L'Unità» nel 1975 ecco il riassunto di cosa fu la riforma della Biennale e in qualche modo anche le ragioni per cui una trasformazione così forte non poteva concretamente attuarsi:

«Proviamo a sintetizzare. Trasformazione della vecchia Biennale in un centro permanente di ricerca e sperimentazione artistica e culturale, una sorta di grande

laboratorio radicato nella città e attrezzato per tutte le discipline, per tutte le esperienze di produzione, di sperimentazione, di verifica e di confronto: naturale centro di documentazione – archivio unico al mondo – per tutti quei movimenti di avanguardia artistica e quelle organizzazioni culturali con cui la nuova istituzione era organicamente collegata a livello nazionale e internazionale. Le "manifestazioni internazionali", con scadenze intrecciate a quelle dei seminari e dei convegni, quali momenti di più alto confronto nell'ambito dello sviluppo del lavoro complessivo, basato, come tessuto, sulla documentazione, sulla conoscenza e sulla critica: che fossero dunque punto di riferimento, e insieme di propulsione e promozione decentralizzata, specialmente per tutte quelle energie impegnate, oltre che nella ricerca di nuovi linguaggi e nuovi strumenti di conoscenza, in quella di *forme nuove e partecipate di comunicazione.*

Altri elementi del progetto: la discriminante antifascista, il rifiuto dei "premi", della selettività disancorata dai processi di elaborazione culturale, del criterio "registrativo dell'esistente" – che è poi la traduzione in volgare del pluralismo culturale – cui si contrapponeva l'altro: secondo il quale una struttura culturalmente viva e sinceramente pluralistica non poteva che «intervenire dialetticamente nella realtà culturale». Tale progetto di riforma che raccoglieva istanze, metodologie ed elaborazioni maturate nel movimento culturale democratico nel corso delle battaglie e delle esperienze compiute fin dal 1968, con l'iniziativa delle "Giornate del cinema", in organizzazioni culturali, forze politiche e Confederazioni sindacali in un "fronte riformatore" che per estensione, intreccio dei ruoli e molteplicità dei terreni d'intervento, raggiunse una elevatissima capacità di incidenza e di consenso. È alla forza di questo fronte unitario, di cui il nostro partito fu insieme parte e interprete, che si deve uno Statuto democratico che non solo imprimeva nella vecchia Biennale i «concreti cambiamenti di struttura» indicati dal progetto di riforma, ma arrivava al superamento della logica dell'accordo tra i partiti di governo e quindi, tre anni prima del 20 giugno, alla caduta di ogni preclusione discriminatoria nella sua gestione. Inoltre, con l'ingresso nel Consiglio direttivo delle tre Confederazioni sindacali, per la prima volta sanciva il ribaltamento di una logica – quelli dei lavoratori "destinatari" di scelte culturali elaborate sempre fuori e al di sopra delle loro teste – tanto più radicata, quanto più è ben vero che sono le classi egemoni a conoscerne, fino in fondo, tutto il valore. Ed è ancora alla forza di convinzione di quello schieramento largo e unitario che si deve quella insperata e significativa unità che – certamente attraverso un non facile né poco travagliato lavoro – venne raggiunta tra le diverse componenti politico-culturali presenti nel nuovo Consiglio direttivo, su un programma generale per il quadriennio in cui tutta la sostanza del progetto del fronte riformatore trovava la sua puntuale traduzione operativa. Queste le luci accese sulla pista della nuova Biennale all'avviarsi – luglio '74 – della fase attuativa del processo di riforma. Ecco dunque il quadro di riferimento necessario, a mio parere, per una valutazione approfondita dell'esperienza in corso».

Foto Berengo Giardin

Scene da una contestazione

Mi riferivo qui a quel piano quadriennale di massima che è stato recentemente ripubblicato da «Gulliver» suscitando tanto stupore, un po' per l'ardire spericolato, un po' per qualche reale e insperata capacità di organizzare i più utopici obiettivi in metodologie perfino attuabili. Ricordo che lavorai a quel piano giorno e notte insieme a Massimo Andrioli, così come, con Lionello Massobrio, avevo organizzato, durante un torrido luglio-agosto veneziano, la contestazione e poi l'occupazione del settembre '68. Racconto questi particolari perché la seconda domanda chiede cosa abbia rappresentato per me quell'anno. Ma non fu solo una fatica organizzativa, c'era un'elaborazione da compiere, un percorso da individuare, una strategia da inventare: Carmelo Bene fa benissimo a sfottere, e guai se non ci fossero personaggi come lui sempre pronti a molte dissacrazioni. Ma nei riguardi del '68 francese la realtà è esattamente un'altra: là, con il maggio e la controffensiva giolittiana di De Gaulle cessò ogni movimento. Per grande e forte che fosse stato, il loro '68 si risolse nell'amarezza del rientro in fabbrica (ricordate quei tragici filmati?) o, in campo

culturale, nel regalo agli autori cinematografici che avevano contestato il Festival di Cannes di uno spazio tuttora esistente da loro autogestito. In Italia, nella sinistra, c'era invece il pensiero di Ingrao e tutto quello che era stata la sua semina: fu naturale per molti di noi avviare tutt'altro discorso: far vivere fino in fondo la grande carica contestativa, ma gettare intanto tutti i semi per conservarne la forza, per non perdere i grandi obiettivi riformatori, di trasformazione. Si guardi a che cosa è stata di grandioso la stagione operaia del '68-'69, la riforma Basaglia, i decreti delegati e, nel campo delle istituzioni culturali pubbliche, le tre grandi riforme di cui associazioni come quella degli autori cinematografici diventarono protagoniste assieme ad un fronte straordinario di forze culturali: furono avviate nel '68 la riforma della Biennale e quella degli enti cinematografici di stato, l'anno successivo quella della Rai.

Certo, si possono trovare mille difetti in quelle leggi che in certi casi si può dire costruimmo parola per parola. Anche alcuni difetti di fondo, credo, ed è giusto parlarne. E tuttavia a me sembra importante ricordare che se ci avesse accompagnato, nelle prime fasi di attuazione, la stessa volontà politica che aveva spinto i partiti della sinistra – ma non solo – ad aiutare il varo di quelle riforme, molte delle imperfezioni o errori si sarebbero potuti via via correggere, conservando lo spirito innovativo democratico che ci aveva spinto. Invece arrivò il '76 con Craxi e, nel nostro campo, Claudio Martelli. Riuscendo – sempre nel campo della cultura – a intimidire partiti e apparati intellettuali; favorendo i trasformismi di un ceto intellettuale che ancora oggi, e in tanti casi, ci imbarazza; ma soprattutto liberando in tutti i partiti e gli apparati quello spirito scettico che si maschera di laicità ma è solo morte morale e idea del governo come valore in sé. Ripeto: molti degli aspetti negativi di oggi credo siano da ascrivere all'onda lunga di "reazione" a quelle "rivoluzioni", di cui la contestazione del '68 e poi la riforma della Biennale sono storicamente parte.

3. Avendo girato *Lettera aperta a un giornale della sera* esattamente tra l'ottobre del 1968 e il gennaio del 1969, sono in forte imbarazzo a rispondere a questa terza domanda.

Nelo Risi:

1. Gli effetti del '68 hanno finito col creare un clima ambiguo all'interno della Mostra. Gli "autori" hanno dato prova di immaturità politica e di approssimazione barricadiera. La contestazione, per incapacità, per tatticismo e spirito di clan ha portato al fallimento il progetto di una rivoluzione culturale.

2. Va rivendicata la molla più profonda, l'aspirazione alla libertà. La volontà di scuotere l'immobilismo governativo e sociale sulle annose questioni venute al pettine: censura, aborto, divorzio, liberazione della donna, superamento degli ospedali psichiatrici, magistratura democratica, tutta una serie di processi lasciati sospesi o parzialmente avviati.

3. Il solo cinema di denuncia – allora – della guerra del Vietnam, rintracciabile nei documenti d'epoca fuori dai circuiti commerciali.

La Biennale di Venezia
Società di Cultura

Presidente
Paolo Baratta

Consiglio di Amministrazione
Gianfranco Mossetto
Vicepresidente
Giancarlo Galan
Giorgio Van Straten

Collegio Sindacale
Lionello Campagnari
Presidente
Piergiorgio Brida
Raniero Silvio Folchini
Adamo Vecchi

Segretario Generale
Gianfranco Pontel

Curatore della 55. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica
Felice Laudadio

Dirigente Attività d'Istituto
Dario Ventimiglia

Retrospettiva "'68 e dintorni"
a cura di Callisto Cosulich
coordinamento ricerca film
Anna Maria Porazzini
ricerca film
Anna Maria Porazzini
Patrizia Tocci
Roberto Rosolen
Paolo Scibelli
Paolo Cimarosti
con la collaborazione di Raffaella Pavanello e Claudio Tesser
segreteria
Matteo Baglioni
rapporti con le città
Claudio Tesser
Ricerca documentaria e iconografica
Paolo Lughi
Archivio
Angelo Bacci
Daniela Ducceschi
Maddalena Pietragnoli

Catalogo
a cura di Callisto Cosulich

RETROSPETTIVA *'68 E DINTORNI*

Realizzata in coorganizzazione dalla Biennale di Venezia e dalla S.N.C.-Cineteca Nazionale
La Biennale e la Scuola Nazionale di Cinema ringraziano
per il prestito delle pellicole

Accademia d'Ungheria, Roma (Imre Barna)
Airone Cinematografica s.r.l., Roma
Ambasciata di Cuba, Roma (Federica Cresci)
Ambasciata di Francia, Roma (Olivier Wotling)
Basis-FilmVerleih GmbH, Berlino (Clara Burckner)
Bundesarchiv/Filmarchiv, Berlino
Cinecittà International, Roma
Cinema Libre, Montreal (Claude Ouellet)
Cinemateca Boliviana, La Paz (Jorge Sanjinez Aramayo)
Cinemateca do Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro (Francisco Sergio Moreira)
Cinemateca Portuguesa, Lisbona, (João Bénard da Costa)
Cinemateca Româna-Arhiva Nationala de Filme, Bucarest (Anca Mitran)
Cinémathèque de Grece, Atene (Theodoros Adamopoulos)
Cinémathèque Marocaine, Rabat (Abdellah Bayahia)
Cinémathèque Municipale, Lussemburgo (March Scheffen)
Cinémathèque Royale, Bruxelles (Gabrielle Claes)
Cinémathèque Suisse, Losanna
Cineteca del Comune di Bologna (Vittorio Boarini)
Cineteca Nacional, Mexico (Alexandro Pelayo Rangel)
Distribuzione l'Atelier s.r.l., Firenze
Film Polski, Varsavia (Danuta Rybak)
Filmoteca Española, Madrid (Carmelo Romero)
Futura Film, Monaco (Sylvia Gyacsek)
Gaumont, Parigi (Philippe de Chaseimartin)
Generalidad de Cataluña, San Sebastian (Antoni Kirchner)
Goskino, Mosca (S. Lazaruk)
Istituto Luce S.p.a., Roma (Patrizia De Cesari)
Istituto Nacional de Cine y Artes Visuales, Buenos Aires (Julio Maharbiz)
Jugoslovenska Kinoteka, Belgrado (Radoslàv Zelenovic, Srdan Koljevic)
Les Films du Jeudi, Parigi (Laurence Braunberger)
Dušan Makavejev, Belgrado
Ministère des Affaires Etrangères, Parigi (Martine Boutrolle, Anne Catherine Louvet)
Ministry of Information and Broadcasting, Nuova Delhi (Srinivasan Santhanam)
MK2 Diffusion, Parigi (Marin Karmitz)
Mrinal Sen, Calcutta
Münchner Stadtmuseum/Filmmuseum, Monaco (Klaus Volkmer)
Museo Nazionale del Cinema di Torino
Národni Filmovy Archiv, Praga (Vladimír Opela)

National Film Archive, Tehran
National Film and Television Archive, Londra (Bryony Dixon)
Pro Helvetia, Zurigo (Peter Da Rin)
Progress Film-Verleih, Berlino (Hiltrud Schulz)
RAI, Radiotelevisione Italiana, Roma
Riofilme, Rio de Janeiro (José Carlos Avellar)
Sandrew Film AB, Stoccolma (Eivor Zimmerman)
Sentana Filmproduktion GmbH, Monaco (Beate Hornung)
Slovenska Kinoteka, Lubiana (Silvan Furlan)
Suomen Elokuva-Arkisto, Helsinki (Satu Laaksonen)
Svenska Institutet, Stoccolma (Suzanne Båge)

per le autorizzazioni alle proiezioni

Bato Cengic, Sarajevo
Cinéma Libre, Montreal (Claude Ouellet)
Cristaldi Film, Roma
Darìa Esteva, Barcelona
Famiglia Franchina, Roma
Gaumont, Parigi (Philippe de Chaisemartin)
Claude Goretta, Ginevra
Thomas Koerfer, Zurigo
Les Films du Jeudi, Parigi (Laurence Braunberger)
Lonely Pictures, Parigi
Rolf Lyssy, Zurigo
MK2 Diffusion, Parigi (Marin Karmitz)
Nef Diffusion, Parigi (Claude Nedjar)
Road Movies, Berlino (Denise Booth)
Jean-Louis Roy, Ginevra
Jerzy Skolimowski, Los Angeles
Sofracima, Parigi
Straub Jean-Marie & Huillet Danièle, Roma
Alain Tanner, Ginevra
Verenigde Nederlandse Film & Televisie Compagnie B.V., Amsterdam (Rob Houver)
Werner Herzog Filmproduktion, Monaco (Monika Kostinek)
Max Willutzki, Berlino

per la collaborazione

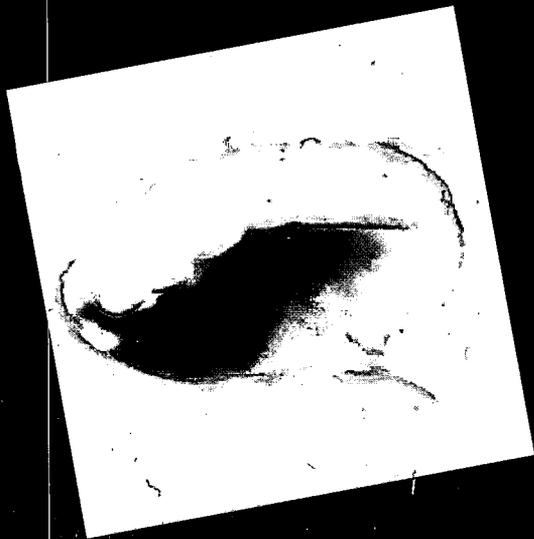
Alpe Adria Cinema, Trieste (Cristina Dosualdo)
Ambasciata d'Ungheria, Roma
Ambasciata della Federazione Russa, Roma (Alexy Paramonov)
Ambasciata della Repubblica Ceca, Roma
Ambasciata della Repubblica d'Armenia, Roma (Gaghik Baghdassarian)
Ambasciata di Francia, Roma (Olivier Wotling)
Ambasciata di Svezia, Roma
APCLAI, Venezia (Rodrigo Diaz)
The Brithish Council, Roma (Brendan Griggs)
The Brithish Council, Londra

Centre National de la Cinématographie, Bois d'Arcy (Eric le Roy)
Cinémathèque Ontario, Toronto (Susan Oxtoby)
Consolato Generale del Belgio, Milano (Emiel Claus)
Consolato del Grand Duché de Luxembourg, Venezia (Bartolomeo Bellati)
Consolato della Gran Bretagna, Milano
Klaus Eder, Monaco
Festival Internazionale del film di Locarno (Marco Müller)
Filmfest, Amburgo (Johannes Wachs)
French Film Festival, Edinburgo (Richard Mowe)
Freunde der deutschen Kinemathek e V., Berlino (Milena Gregor)
Fundacion Chilena de las Imagenes en Movimiento (Abdullah Ommidvar F.)
Goethe Institut, Roma (Annesusanne Fackler-Kabisch)
Interfest, Mosca (Renat Davletiarov)
InterNationes, Bonn (Paul Püschel)
Ministère des Affaires Etrangères, Parigi (Brigitte Maury)
Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (Adriano Aprà)
Giuliana Muscio, Padova
São Paulo International Film Festival (Leon Cakoff)
S.O.L. Screen Office Lombardo, Milano (Norberto Vezzoli)
Svenska Institutet, Stoccolma (Rolf Lindfors)
Tokyo International Film Festival (Hiroko Usui)
Warner Bros., Roma (Paolo Ferrari)

Si ringraziano in modo particolare

Adriano Aprà, Direttore-Coordinatore Cineteca Nazionale, Roma
Fondazione Pro Helvetia, Zurigo

La Biennale di Venezia *società di cultura*

ISBN 88-8033-122-1

Scuola Nazionale di Cinema

L. 30.000